BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 12 - DICEMBRE 1958

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 12 DICEMBRE 1958

BIANCO E NERO

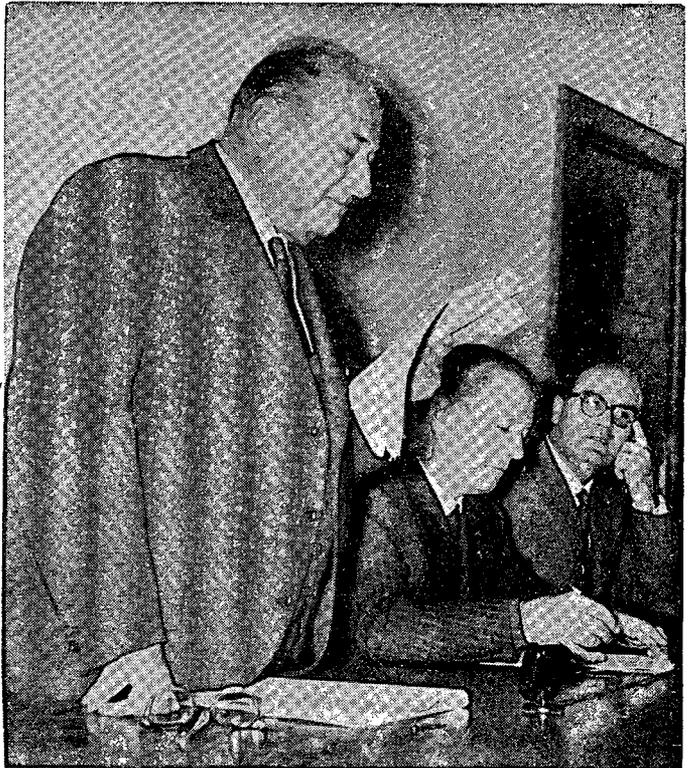
RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Inaugurazione al C. S. C.

Il Sottosegretario allo Spettacolo on. Egidio Ariosto ha presieduto il 5 novembre scorso, al Centro Sperimentale di cinematografia, all'inaugurazione dell'Anno accademico 1958-59 e all'apertura del Convegno internazionale di studi su Eleonora Duse, svoltesi nella aula magna del C.S.C. Il presidente del Centro Sperimentale di cinematografia Michele Lacalamita ha preso per primo la parola per tracciare gli scopi del Centro ed illustrare in sintesi le linee del lavoro culturale del C.S.C. per il ventunesimo Anno accademico.

« I principali problemi che il Centro ha affrontati durante lo scorso anno — ha detto Lacalamita —, per svolgere positivamente le proprie funzioni sono: la formazione professionale degli allievi, la ricerca scientifica e il clima educativo e morale dell'Istituto. A tali problemi va aggiunto quello della diffusione della cultura cinematografica nella società mediante apposite attività, cosidette Extramural. Fornire agli allievi la cultura necessaria per l'esercizio della professione alla quale si avviano è stato e continua ad essere il fine primario del Centro. Partendo dai problemi, dalle attività e dalle esigenze che la complessa pratica professionale del cinema comporta siamo pervenuti, entro l'anno, alla sistemazione di principi e conoscenze in un ordinato corpus di dispense scolastiche. Tale corpus offre un quadro di riferimento prezioso per la discussione e per l'esame dei problemi concreti del cinema, per le applicazioni pratiche e per le ricerche scientifiche. Esso prova inoltre come il Centro, entro quest'anno, abbia sviluppato negli allievi il massimo di aderenza alle forme effettive dell'attività professionale, e abbia procurato ai soggetti che studiano un contatto con la pratica tale da fornire loro una sufficiente indipendenza di giudizio e di atteggiamento nei confronti del lavoro reale e quotidiano.

« Durante questo nuovo anno, il Centro cercherà di garantire a chi lo frequenta la capacità di aderire alle forme e alle tecniche nuove che la professione elaborerà, e nel

Riccardo Bacchelli pronuncia la commemorazione di Eleonora Duse nel primo centenario della nascita. Gli sono a fianco il Sottosegretario allo Spettacolo on. Ariosto e il presidente del C. S. C. Michele Lacalamita.

caso dei più dotati, cercherà di consentire loro di partecipare attivamente al continuo processo di aggiornamento e perfezionamento professionale. Per corrispondere alle esigenze di un tale programma abbiamo dovuto rimodernare, amministrando con austerità il bilancio finanziario, tutte le attrezzature tecniche. Speriamo che durante il prossimo anno sia possibile consentire anche la pratica delle esercitazioni televisive. Il lavoro scolastico ha impegnato tutti ed ha, conseguentemente, sviluppato quegli abiti educativi e morali che promuovono direttamente in chi frequenta il Centro e riflettono indirettamente nell'ambiente cinematografico virtù quali lo spirito critico, l'onestà professionale, l'amore dell'indipendenza ed il senso di responsabilità. I risultati del nostro lavoro non sempre riescono fecondi perchè spesso da parte dell'industria si preferisce utilizzare praticamente e a caso gli allievi, si preferisce sottrarli prematuramente e definitivamente ai corsi, invece che indirizzarveli. Siamo convinti, perciò, che solo sulla base di uno sforzo veramente ampio ed organico, rivolto a fare della preparazione professionale un servizio ed una ricchezza per tutti, si può pensare di conservare con dignità il posto conquistato dal buon cinema italiano. E ci auguriamo, pertanto, che l'onorevole Egidio Ariosto, Sottosegretario allo Spettacolo, il quale conosce i bisogni dell'industria e quelli del Centro, voglia intelligentemente e fermamente operare affinchè l'auspicata collaborazione possa instaurarsi e svilupparsi.

« Insegnamento e ricerca scientifica sono intimamente connessi perchè la nostra scuola è indirizzata a realizzare la unità della funzione docente e dell'indagine scientifica. La ricerca scientifica. La ricerca scientifica si svolge oggi nel mondo ad un livello tale di specializzazione e con costi siffatti di apparecchi e materiali che solo organismi economicamente ben provveduti possono procedere in tutte le direzioni e consentire ai ricercatori di svolgere tutti i tipi di ricerche che rientrano nelle loro possibilità. Noi che invece scarseggiamo di mezzi finanziari o abbondiamo, in cambio, di materiale umano preparato, siamo costretti ad autolimitare le direzioni d'indagine. Affrontando, pertanto, la ricerca dei rapporti tra il cinema e la televisione, tra il cinema e il pubblico e tra il cinema italiano e il cinema europeo nonché la ricerca filologica con il « Filmexicon » e quella dei metodi e delle tecniche della recitazione, abbiamo chiesto ed abbiamo ottenuto la collaborazione di cui è ampia traccia nei risultati già pubblicati, più vasta, generosa e intelligente di università, di enti, di fondazioni e di studiosi italiani o stranieri.

« Testimonianza esemplare di tale collaborazione organicamente finalizzata è questa di oggi, tra Teatro Club e Centro, che inizierà con la prolusione di Riccardo Bacchelli e proseguirà con il Convegno di studi su Eleonora Duse. Noi ignoriamo, in gran parte, i mezzi espressivi della Duse e ignoriamo anche l'apporto della recitazione dei maestri di tutto il mondo, ha dato al rinnovamento della interpretazione degli ultimi decenni. Eppure abbiamo tanto bisogno di conoscere la natura, le caratteristiche e i limiti dell'arte recitativa di Eleonora Duse! Il Centro, perciò, intende, durante questo nuovo anno scolastico, studiare in collaborazione con quanti altri lo vorranno, la Duse e la sua arte. Riccardo Bacchelli che ha conosciuto la Duse e che per lei ha scritto, ci introdurrà a questo studio. Siamo grati a Riccardo Bacchelli, che noi abbiamo sempre stimato e considerato la coscienza degli scrittori italiani, per avere accettato e per averci dato una mano che, ci auguriamo, continuerà ad accompagnarci.

« Queste che vi ho esposte — ha concluso Lacalamita — sono, in sintesi, le linee del lavoro culturale del Centro Sperimentale. Lavoro cui attendono, con sacrificio e responsabilità tutti: personale, allievi, professori, direttore, collegio dei sindaci, Consiglio direttivo. Lavoro sul quale vigila con esperienza il direttore generale dello Spettacolo. A tutti, in questa lieta occasione, va il mio grazie commosso. Lavoro nel quale siamo certi che anche e particolarmente l'on. Sottosegretario Ariosto, il quale ha avuto già modo di manifestarci la sua stima per il Centro, vorrà dichiarando ufficialmente aperto il ventunesimo Anno accademico, confortarci e sostenerci ». Lacalamita ha quindi letto i telegrammi di adesione inviati dal Presidente del Consiglio Fanfani, dal Ministro della P.I. on. Moro e dal Ministro al Tesoro on. Andreotti, che esprimono i loro auguri per l'attività della scuola e il rammarico di non poter partecipare all'importante manifestazione.

Lo scrittore Riccardo Bacchelli ha quindi commemorato Eleonora Duse nel primo centenario della nascita. Nella prolusione, che riproduciamo integralmente nelle pagine di testo, Bacchelli ha analizzato la figura di Eleonora Duse donna, attrice, figlia d'arte e innovatrice del teatro italiano.

Il discorso dell'on. Ariosto

Il Sottosegretario Ariosto ha poi preso la parola dicendo: « **E' per me motivo di profonda e infinita soddisfazione e, dopo la meravigliosa orazione di Bacchelli, di commozione, presenziare oggi all'apertura del nuovo Anno accademico del Centro Sperimentale di Cinematografia. E' facile fare la storia degli errori, ma è doveroso registrare quella dei progressi. Il vostro Centro potrebbe addirittura essere preso a campione di un momento della società italiana sotto il suo aspetto culturale, potrebbe essere la spettrografia delle buone intenzioni e delle involuzioni, delle speranze e dei timori, delle nobili rivolte e delle acquiescenze che hanno contraddistinto l'ultimo drammatico ventennio nel nostro Paese. All'attivo di un bilancio che, preso nel suo complesso, onora la cinematografia italiana, stanno risultati indiscussi anche in campo internazionale, in quello cultu-**

rale, scientifico, editoriale; stanno i nomi dei dirigenti, di insegnanti e di allievi che si sono imposti al rispetto o addirittura all'ammirazione.

Lo Stato chiede al Centro di adempiere a un compito preciso: quello dell'elevamento del livello medio del gusto degli spettatori e insieme l'approfondimento dell'alta cultura cinematografica tra le classi già di per sé preparate. Ciò non può essere realizzato che in un clima di piena libertà. Premono, agli argini della nostra società, così come è ancora strutturata, le forze del rinnovamento. Non hanno una colorazione specifica, politicamente parlando: le ritrovate e le riconoscete là ove è più forte la coscienza di un dovere civile, che è insieme di solidarietà e di progresso. Il Centro, che ha già dimostrato, negli ultimi anni, di sapersi disancorare da posizioni di comodo, o di attesa, e di convenienza, deve diventare veramente uno strumento a cui guardare con affetto e con fiducia: non solo per il nostro cinema che ne ha bisogno dopo la sua stagione di gloria troppo breve, ma anche per il cinema di altri Paesi i quali, inviando, qui a Roma, fra voi, i migliori fra i loro giovani, vi consegnano insieme un messaggio di speranza e un riconoscimento che vi deve inorgoglire.

« La vostra è la cittadella della cultura e l'officina delle applicazioni pratiche. La cultura non ha un unico denominatore e non può essere imprigionata in schemi ideologici, se non la si vuole trasformare in strumento di lusinga o di errore, quando, addirittura, non se ne voglia fare uno strumento diretto di potere. E così il sistema didattico non può essere basato su una metodologia empirica, ma solo su una pedagogia che trovi i suoi fondamenti su principi scientificamente selezionati, gli unici che possano poi consentire agli allievi una fase pratica, di applicazione, che sia veramente utile e ammaestrante. Occorre comunque tenersi a stretto contatto con la realtà, occorre avere una sensibilità quasi d'avanguardia per la evoluzione espressiva del cinema e per l'evoluzione del gusto del pubblico. Occorre non chiudere gli occhi di fronte a nuove manifestazioni spettacolari, come la televisione, che, se toglie oggi spettatori al cinema, può offrire agli uomini di cinema nuove possibilità di lavoro artistico e tecnico.

« Proprio pochi giorni fa, a New York, nel corso di una riunione dei presidenti delle

Parla il Sottosegretario allo Spettacolo on. Egidio Ariosto.

più grandi Case cinematografiche americane, un celebre produttore mi ha detto: "La salvezza del cinema sta nel suo matrimonio con la televisione". Non so fin dove si spingesse il fiuto dell'uomo di affari e dove si fermasse l'amore per un'arte che per tanti anni gli aveva reso tanti dollari. Comunque, è un sinonimo, forse più indicativo di tanti altri che si rifanno alle teoriche filmiche, da una parte, e alla psicologia comparata degli spettatori dall'altra.

« Non mi sembra perciò inopportuno che il Centro studi sin da oggi la possibilità di preparare i suoi allievi in funzione insiene cinematografica e televisiva, di modo che, una volta diplomati, essi abbiano la possibilità di inserirsi, con eguale agevolezza, nell'uno e nell'altro settore. Strutturalmente, il Centro ha ricevuto, in questi ultimi anni, una definitiva sistemazione. Non è povero orgoglio nazionalisitco, dire, oggi, che esso non ha forse, nel mondo, un organismo similare che lo superi: la qualità dei suoi dirigenti e dei suoi insegnanti e la preparazione di tutto il personale — che merita, ormai, io credo, una positiva revisione del suo stato giuridico; le pubblicazioni di alto livello culturale e l'attrezzatura tecnica sempre rinnovantesi; il livello degli allievi italiani o stranieri fanno oggi del nostro Centro un motivo di orgoglio per tutto il Paese.

« Le polemiche fanno ormai parte del passato; quel che conta, è la spinta all'avvenire che io sento essere oggi la caratteristica principale del Centro e che accompagno con il mio augurio più caldo e, se vi può tornare gradito, con il mio elogio. La libertà è ormai un bene acquisito, da gelosamente tutelare e ferocemente difendere; e con essa c'è da tenere alto il nome del cinema italiano che è stato nel mondo il primo messaggero della nostra rinascita. Il "Centro" sia degno di questo compito, impegnativo e arduo, ma nobile come pochi altri. Ne ha la forza e l'organizzazione. Ha anche, per fortuna, le persone adatte allo scopo.

« Buon lavoro a tutti, e specialmente agli allievi stranieri che noi consideriamo non ospiti, ma gente di casa, depositari di quella speranza e di quella fiducia che affratellano gli uomini di buona volontà di tutte le contrade della terra ».

Il breve discorso dell'on. Ariosto è stato alla fine calorosamente applaudito.

E' seguita la consegna dei « ciak d'oro » ai migliori allievi del biennio 1956-57 e 1957-58. Sono stati premiati due diplomati della sezione di regia, Gianfranco Mingozzi e Giovanni Fago, autori rispettivamente dei saggi finali intitolati « Il nemico » e « Un valzer per Nora ». Successivamente autorità e invitati hanno compiuto una visita agli im-

pianti e alle attrezzature del Centro Sperimentale, che si è conclusa nella sala di proiezione, dove sono stati presentati gli «shorts» di fine d'anno di cui ci occupiamo ampiamente in altra parte di questo stesso fascicolo.

Gli ammessi al nuovo Anno accademico

Si sono svolti recentemente al Centro Sperimentale di cinematografia gli esami di ammissione ai corsi del nuovo Anno accademico. Sono risultati ammessi i seguenti allievi:

Recitazione: allievi affettivi: Vincenzo Biondo, Leonardo Botta, Antonio Bullo, Daniela Calvino, Salvatore Dino, Franco Fantini, Fiorella Fiorentino, Serafino Fuscagni, Romano Ghini, Graziella Granata, Marisa Malfatti, Manrico Melchiorre, Laura Menegon, Roberto Mercuri, Roberto Miali, Maria Virginia Onorato, Ezio Passadore, Raffaella Pelloni, Anna Ranalli, Lucia Vasilicò. Uditori stranieri: Bob Beers, Mario Osvaldo Pascale, Halina Zalewska.

Regia: effettivi: Laura Di Nola, Giancarlo Romitelli, Sauro Scavolini. Uditori stranieri: Sonia Mae Friedman, Long Cuong Nguen, Daniel Oropeza Perera, Richard Allen Sherman, Svetislav Zamurovic.

Ripresa cinematografica: effettivi: Renato Fait, Giulio Spadini, Vittorio Storaro. Uditori stranieri: Ahmed Hamdl Abdel Aziz, Jan Gavin Douglas, Hilmey Adel Mattar.

Scenografia: effettivi: Giorgina Baldoni, Pasquale D'Alpino.

Costume: effettivi: M. Luisa Alianello, Marinella Giorgi, Antonia Quilici, Adriana Spadaro.

Libertà in catene

Il Centro Sperimentale di cinematografia ha inviato la propria adesione all'appello rivolto recentemente da un gruppo di scrittori italiani a Corpi accademici, Enti culturali e uomini di cultura di tutti i paesi per protestare contro la violenza perpetrata dal governo sovietico ai danni dello scrittore Boris Pasternak. Riportiamo per intero il testo del manifesto.

«Le autorità e la burocrazia sovietiche hanno costretto Boris Pasternak, il più grande scrittore russo vivente e uno dei massimi della letteratura contemporanea, a rinunciare al premio Nobel che gli era stato assegnato, e che egli aveva accettato cinque giorni prima dicendosene «immensamente grato, commosso, orgoglioso, stupito, confuso».

«Per ottenere questo, le autorità sovietiche hanno scatenato contro un uomo solo, uno scrittore, la più violenta campagna di ingiurie e minacce che si sia vista nell'Unione Sovietica, dopo quelle che, ai tempi di Stalin, chiedevano l'ignominia e la morte per i "nemici del popolo". Boris Pasternak è stato espulso non solo dall'Unione degli scrittori, ma anche dal Sindacato dei traduttori. Il primo provvedimento priva formalmente Pasternak della qualifica di scrittore, il secondo del diritto di lavoro, di ogni mezzo di sussistenza. Banditi i suoi libri in patria, e risoluto com'era a rimanere scrittore libero, negli ultimi trent'anni, infatti, Pasternak si guadagnava la vita con le traduzioni.

«Che cosa significhi e possa significare una tale situazione per un cittadino sovietico, tutto il mondo lo sa. Che cosa significhi per uno scrittore, gli scrittori e gl'intellettuali d'Europa, che hanno vissuto sotto i regimi totalitari possono immaginarlo. Non è solo la miseria. E' la solitudine del rejetto, il silenzio, l'esistenza senza vita e, alla lunga, forse l'avvilimento. Per trenta e più anni, Boris Pasternak ha dato testimonianza di un'impavida fermezza nella sua vocazione di uomo e di scrittore; tutta la sua opera, e tutte le parole che egli ha fatto giungere sino a noi in questi giorni ci assicurano che trionferà anche di questa prova. E' perché gli siano lasciati almeno la solitudine e il silenzio, e con essi la libertà dell'anima, che egli ha infine deciso, "in considerazione del significato che a questo riconoscimento è stato dato nella società alla quale appartengo", di rinunciare al premio Nobel. Noi non possiamo che inchinarci con rispetto e commozione dinanzi alla sua condotta, evidentemente impostagli dalla situazione.

«La gloria di Pasternak come uomo e come scrittore non dipende da nessun potere costituito e non può essere oscurata da nessuna forza al mondo. Questo non l'abbiamo mai visto così chiaro come dinanzi allo spettacolo dello Stato sovietico, mobilitato tutto per soffocare l'opera e la personalità di uno scrittore, senza riuscire ad altro che a darle un risalto sempre più grande. E' stata una prova della forza invincibile della parola quale il mondo non aveva avuto dopo la condanna di Leone Tolstoi da parte del Santo Sinodo. Il riconoscimento offerto in tal modo a Boris Pasternak del valore della sua opera è ancora più chiaro di quello che il mondo della cultura gli aveva decretato col premio Nobel. Rimane l'offesa che, in Pasternak, si è fatta alla cultura universale. Della profondità di tale offesa, le autorità sovietiche non sembrano essersi rese conto. Noi intellettuali e uomini liberi d'Europa la sentiamo come fra le più cocenti che ci siano state inflitte in questi anni pur così gravi di offese. Non è in nostro potere di rintuzzarla, come non è in nostro potere di proteggere Boris Pasternak contro la persecuzione. Quel che possiamo è esprimere il nostro sdegno nei modi che ci consente e ci impone la civiltà in cui viviamo. Dichiariamo dunque quanto segue:

«poiché lo Stato sovietico. dopo non aver mai permesso a Boris Pasternak il diritto alla libera espressione minaccia ora di privarlo anche del diritto al lavoro e forse della libertà, noi invitiamo tutti gli uomini liberi a interrompere un qualsiasi rapporto con le persone, le associazioni, le accademie e gli altri enti culturali dipendenti dallo Stato sovietico che si sono fatti pubblicamente persecutori di Pasternak, finché non risulti es-

sere stato formalmente restituito e concretamente garantito a Boris Pasternak il diritto al lavoro, nonché quello di partecipare alla vita della cultura mondiale, la quale senza di lui appare diminuita.

« Invitiamo infine solennemente tutti i corpi accademici e gli enti culturali del mondo libero, nonché le organizzazioni internazionali che hanno per fine il progresso culturale dell'umanità, ad associarsi alla nostra iniziativa, al fine di garantirle l'efficacia che esige la dignità della cultura, offesa dall'azione del governo sovietico contro Pasternak ».

Lettere

« Caro Direttore,

« con l'inizio della terza legislatura si presenta in tutta la sua gravità il problema legislativo della cinematografia italiana. Un problema che non deve trovare la soluzione in tardivi compromessi o in temporanee procrastinazioni, atte solo a render cronica una situazione che non avrebbe tendenzialmente alcuna particolarità per esserlo. La soluzione va trovata invece in un attento e minuzioso studio della situazione passata e delle conseguenze attuali. Necessaria sarebbe l'istituzione di una commissione di esperti, che non fossero — sia nelle discussioni che nello studio — portatori esclusivi di interessi di parte, ma difensori responsabili e coscienti del superiore e concreto interesse del cinema italiano. Cinema italiano che non può vivere condizionato a bisogni particolaristici ma deve vivere in funzione di quello superiore del cinema come industria italiana (e come tale protetta) e come manifestazione artistico-culturale del nostro popolo (e come tale sviluppata e diffusa).

« Purtroppo quanto si sta prospettando dalle varie parti è tutt'altro che convincente. Difficilmente chi lungo tutta la propria vita di lavoro ha seguito un determinato criterio, è vissuto con determinati principi può, di fronte al traballare dell'edificio, avere il coraggio di abbatterlo e costruirne uno nuovo con criteri e principi diversi se non opposti a quelli ai quali ha sempre creduto. Di fronte a questa incapacità di andare oltre e rinnovarsi, di fronte all'incapacità del cinema italiano a sciogliersi dal viluppo di incongruenze in cui si arrabatta, ecco presentarsi la tentazione di un M.E.C., toccasana di tutte le preoccupazioni e trampolino di rimando dei vari problemi del nostro cinema. Perchè affannarsi nella ricerca di ciò che non si sa trovare quando si apre il vasto, spaziale seminario di discussioni di quel che sarà il cinema italiano nel Mercato Comune?

« Un'autorevole personalità della nostra cinematografia ha sensatamente scritto: "Pertanto alle difficoltà e alle alee inerenti all'iter legislativo nazionale, si aggiungono ora quelle dovute alla procedura del Trattato" ("Bianco e Nero" n. 6, giugno 1958). Siccome per lo studio e la promulgazione poi di una legge si può parlare di "difficoltà" ma mai di caso o sorte, e considerando che la Francia e la Germania (principali esponenti del M.E.C.) non rinunceranno mai agli interessi delle proprie cinematografie in nome di una sterile quanto anonima produzione europea, l'Italia deve procedere per conto proprio e, una volta raggiunta una sicurezza legislativa prima ed economica poi, studiare le possibili integrazioni con le altre cinematografie del M.E.C., tenendo conto, soprattutto, che il film non è esclusivamente una merce. Una merce può esistere solo in funzione di un mercato: più grande è la recettività del mercato e più la produzione si svilupperà e guadagnerà in quantità e qualità. Se un mercato è saturo difficilmente accoglierà altra merce, e limitatamente a qualche prodotto di eccezionale valore. Tuttavia l'afflusso della merce-film in un mercato è regolato da una schiera di operatori preoccupati esclusivamente del fattore denaro. In pratica quindi un mercato è solo un « bussines-office » nelle mani degli operatori: non diversamente è il mercato cinematografico italiano.

« Il prodotto cinematografico italiano è il più caro di qualsiasi altro proveniente dall'estero; questo perchè il film italiano deve trovare nel paese quella copertura finanziaria che il film straniero, giungendo in Italia, ha già ottenuto nel rispettivo paese. In poche parole il film straniero compie, nel riguardo del film nazionale, una concorrenza sleale, applica prezzi da vero "dumping". Una legge, quindi, in difesa del cinema italiano, deve risolvere questo problema basilare: protezione del prodotto nazionale. Il sistema del contingentamento è oramai superato anche perchè difficilmente, nel nostro paese (a differenza di altri come la Gran Bretagna), si sa stabilire una quota equa e perchè le scappatoie a cui si ricorre sono tante e tali da finire con lo sfiorare un libertinismo pressochè totale. Perciò nessuna limitazione si deve porre all'importazione di film stranieri in Italia (e questo anche in vista degli accordi per il M.E.C.), con una clausola cautelativa però per il film italiano: i film stranieri possono entrare in Italia solo come film francesi, americani, tedeschi, russi, eccetera. In edizione originale quindi (con sottotitoli), perchè il doppiaggio trasforma praticamente un film straniero in film italiano, tutto a danno del genuino prodotto nazionale.

« Un tipo di contingentamento si può invece stabilire per il doppiaggio di alcuni film (abolendo d'altronde la tassa doppiaggio istituita con legge 31 luglio 1956): ad esempio è inutile doppiare un film come "Cenerentola a Parigi" dove la musica e la coreografia hanno la "magna pars", utile invece si presenta il doppiaggio di un film come "La parola ai giurati" dove ogni parola ha un peso determinante e consequenziale. Si stabiliranno perciò delle quote di doppiaggio che, di anno in anno, saranno modificate tenendo conto della situazione di mercato, ma che per la prima volta terranno conto della abitudine mercantile italiana (ad esempio per il primo anno saranno doppiati 50 film

U.S.A., 5 tedeschi, eccetera). Naturalmente non mancheranno alcune deroghe, tuttavia ben chiare, come:

a) I film presentati ai festival, la cui validità artistico-culturale è universalmente riconosciuta, potranno essere doppiati in lingua italiana al di fuori delle quote di ogni singola nazione.

b) Una commissione composta da critici, giornalisti e studiosi di problemi cinematografici deciderà il doppiaggio, extra-quota, di particolari film la cui edizione in lingua italiana sia indispensabile.

c) Detta commissione deciderà inoltre del doppiaggio o meno di film provenienti da paesi con i quali l'Italia non ha regolari rapporti cinematografici (ad esempio la Finlandia, la Cina, il Brasile, eccetera).

« Naturalmente qui si presenta il problema delle coproduzioni: tali film rientrano nella quota o debbono avere un trattamento privilegiato? Il film di coproduzione (sia questa italo-francese, italo-spagnola o italo-tedesca) è il risultato di un compromesso tecnico-artistico tra elementi di differenti paesi, e come tale un'opera che perde un carattere nazionale a favore di uno cosmopolita. Tuttavia per favorire l'industria italiana, i film di coproduzione, legalmente considerati nazionali, saranno presentati nel paese in lingua italiana al di fuori delle quote di contingentamento (sempre che provenienti da paesi del M.E.C.). Di conseguenza l'istituzione delle quote di doppiaggio annullerà alcune norme come quella dell'articolo 18 della legge 31 luglio 1956, che prevede l'obbligo per l'esercente di riservare un minimo di 25 giorni per trimestre al film italiano. Logicamente il film in edizione originale (benchè sottotitolato) richiamerà meno pubblico del film italiano, sarà perciò l'esercente stesso che si preoccuperà d'avere il maggior numero possibile di film in lingua italiana, e di questi la maggioranza sarà italiana.

« Queste disposizioni porterebbero ad una totale revisione delle norme sui contributi alla produzione nazionale: l'ordinamento attuale favorisce esclusivamente la produzione scadente ed avvilisce, con esigui premi, la produzione di qualità. Questa lettera, caro Direttore, vuole essere un invito agli esperti in materia affinchè studino tutte le possibilità di rinnovamento della legislazione cinematografica in vista dei dibattiti che si svolgeranno alla Camera ».

Giorgio Trentin

Circoli del cinema

CENTRO CULTURALE PIRELLI (sezione cinema). — Per l'esame e la valutazione dei più notevoli film che appartengono ormai alla storia del cinema, sono stati proiettati, in apertura di stagione due classici del « western »: « Il fiume rosso » (1947) di Howard Hawks e « Il cavaliere della Valle Solitaria » (1953) di George Stevens, presentato da Pietro Bianchi. Il noto critico ha anche concluso il suo ritratto di Robert Aldrich, iniziato l'anno scorso con i film « L'ultimo Apache », « Il grande coltello » e « Un bacio e una pistola », presentandone altri tre: « Vera Cruz », « Foglie d'autunno » e « Prima linea ». Un panorama dei nuovi registi americani ha allineato, ciascuno con una delle prime opere, Richard Brooks (« L'ultima minaccia »), Nicholas Ray (« All'ombra del patibolo »), Stanley Kubrick (« Rapina a mano armata »), Anthony Mann (« Lo sperone nudo »), John Sturges (« Giorno maledetto »), Richard Fleischer (« Sabato tragico »).

Certe caratteristiche tendenze del film contemporaneo in Spagna, in India e in Giappone, sono state messe in evidenza dai film di Juan Antonio Bardem (« Gli egoisti »), Bimal Roy (« Due ettari di terra »), Akira Kurosawa (« I sette Samurai »), presentati da Morando Morandini, che ha anche introdotto un film di Fernando Maria Poggioli (« Gelosia », 1942).

Per « Tutto René Clair » è apparso sullo schermo del Ritrovo: « Un chapeau de paille d'Italie » (1927), mentre sono stati proiettati, per alcuni interessanti loro aspetti e valori, film di Preston Sturges (« Infedelmente tua »), Yves Allegret (« Gli orgogliosi »), Henry Cornelius (« Genevieve »). La scomparsa di Curzio Malaparte l'ha fatto ricordare anche come regista cinematografico, con la proiezione del suo unico film: « Cristo proibito » (1951). I « Ritorni sullo schermo » del C.C.P. sono giunti così — dal 1948 ad oggi — alla 266ª proiezione.

Altra iniziativa tipica del Centro, che l'ha iniziata nel 1950, è l'« Ora del Documentario » che è pervenuta quest'anno alla sua 119ª edizione, offrendo tra l'altro, in anteprima, serate di film su « L'esplorazione dello spazio » e « Dietro le quinte di Hollywood ». La storia del film documentario britannico nel suo periodo d'oro (1929-1940) è stata tracciata in quattro serate con la proiezione di 14 classici lavori di John Grierson, Basil Wright, Paul Rotha, Henry Watt, Robert Flaherty, Edgar Anstey, Donald Mc Donald e Alberto Cavalcanti. Una riunione è stata dedicata a Joris Ivens, di cui sono stati proiettati quattro documentari, mentre, in due serate, sono stati presentati sette critofilm di Carlo Lodovico Ragghianti.

Una realizzazione che, in questa stagione, ha assunto forma di ciclo organico (iniziata sporadicamente nel 1951 è arrivata alla 48ª proiezione per 34 film) è quella dei Documentari a lungo metraggio. Da settembre a giugno, ogni mese, in mattinate domenicali, si sono susseguiti sullo schermo i seguenti film, ciascuno dei quali è stato visto da circa duemila persone: « Nel mondo del silenzio » di Cousteau; « Italia K2 » di Baldi e Fantin; « India favolosa » di Macchi; « La grande prateria » di Algar; « Continente perduto » di Bonzi e Craveri; « La grande barriera » di Bolla; « L'Impero del sole » di Gras e Craveri; « Il leone africano » di Algar; « Sotto il mare dei Caraibi » di Hasse; « Gli eroi dell'Artide » di Emmer. Per lo stesso ciclo è stato proiettato un clas-

sico di Léon Poirier: « La croisière noire » (1927) e in altra serata il documentario sul « Viaggio in Israele » girato da Guido Lopez (1957).

Il cinema è servito costantemente di normale ausilio e valido sussidio nella quasi totalità delle manifestazioni culturali promosse dal Centro, che sono state integrate ed illustrate sempre da pellicole documentarie. Anche i film di fantascienza come « RXM Destinazione luna » (1950) di Kurt Neumann e « La terra contro i dischi volanti » (1954) di Fred F. Sears hanno fornito un interessante corollario ai programmi riguardanti i « razzi e satelliti » e gli « uomini nello spazio ». Nel campo del cinema ricreativo, la settima « Estate del cinema » ha offerto a 27.318 spettatori sette film di registi italiani (Blasetti, Comencini, D'Amico, Germi, De Robertis, Giannini, Paolella) e due film di Duvivier. Oltre tremila persone hanno assistito alle rappresentazioni organizzate in mattinate loro riservate del film di Cecil Blount De Mille « I dieci Comandamenti ».

C.U.C. TORINO — Con « La via senza gioia » di Pabst il Centro universatario cinematografico di Torino ha inaugurato il suo sesto anno di attività. Il programma per la nuova stagione prevede un ciclo dedicato a Charles Chaplin (con una serie di film del periodo 1914-1923) e uno a Luchino Visconti (comprendente « Ossessione », « La terra trema », « Bellissima », « Senso » e « Le notti bianche »). Nella rassegna dei « migliori film di tutti i tempi » verranno proiettati « L'incrociatore Potemkin » di Eisenstein, « La grande illusione » di Renoir, « La madre » di Pudovkin, « La passione di Giovanna d'Arco » di Dreyer, « La febbre dell'oro » di Chaplin e « Ladri di biciclette » di De Sica. Infine nella rassegna dedicata ai classici del cinema sono in programma « Femmine folli » di Stroheim, « Il navigatore » di Keaton, « La linea generale » di Eisenstein, « La terra ha sete » di Rajsman, « L'uomo di Aran » di Flaherty, « Le jour se lève » di Carné e « Tempeste sull'Asia » di Pudovkin.

Tyrone Power: ricordo di un'Hollywood perduta

Le fotografie dell'ultima giornata di Tyrone Power ce lo mostrano come fu sempre: giovane, vigoroso, romantico; i quarantacinque anni compiuti da qualche mese lo ingrassavano un poco, senza ancora appesantirlo. Si può anche dire che la morte lo colse ancora in pieno successo, al centro d'un film probabilmente mediocre ma comunque di grande impegno produttivo e dotato di un '' cast ''. internazionale.

In realtà, continuava negli anni più recenti la giusta fortuna d'un attore serio, preparato, scrupoloso, anche se non grande, ma la parabola del divo s'era già conclusa, in quel lontano 1942 quando, dopo aver interpretato The Black Swan *(Il cigno nero), lasciò Hollywood per il fronte, arruolandosi in Marina. La sua carriera più tipica sta nel breve cerchio di sei anni, dal 1936 al 1942, quando Power fu un prototipo della Hollywood anteguerra, che ignorava ancora i produttori indipendenti e la recitazione alla Actor's Studio e poggiava saldamente le sue fortune sullo '' star system '' e su film inseriti nelle regole obbligate di pochi sperimentatissimi generi tradizionali: la commedia, la biografia, il romanzo d'avventura, il '' kolossal ''. Nel suo libro sul divismo, Giulio Cesare Castello ha delineato la derivazione del '' divo '' Power dal tipo Robert Taylor, che aveva simboleggiato lo yankee standardizzato, '' scanzonato e sportivo ed un tantino melenso ''.*

Il '' bel'' Tyrone Power fu avviato alla popolarità da film gradevolmente leggeri, presi a prestito da commediole ungheresi (Girl's Dormitory, *da Laszlo Fodor,* Ladies in Love, *da Bus-Fekete), e su questa strada si tenne parecchio, spesso come '' partner '' di Loretta Young, di Alice Faye e della pattinatrice Sonja Henie. Ma il suo tipo bruno, di amatore latino, lo fece soprattutto prediligere per ruoli romantici (e — è stato rilevato — sempre di eroe positivo) in film drammatici di grosso respiro spettacolare: è il caso di* Marie Antoinette *di Van Dyke, di cui ancor oggi circola in Italia la recente riedizione, di* Suez *di Allan Dwan e del popolarissimo '' kolossal ''* The Rains Came, *dal romanzo-fiume di Louis Bromfield. Non è un caso che il regista più rappresentativo del cinema hollywoodiano di dignitosi propositi spettacolari, Henry King, abbia prediletto per un buon ventennio Tyrone Power come protagonista dei suoi film, a partire dal lontano* Lloyds of London *che, presentato alla Mostra di Venezia del 1937, lanciò l'attore, per terminare con* The Sun Also Rises, *che, nel quadro d'una riduzione hemingwaiana insolitamente fedele, offrì a Power una delle poche occasioni per far risaltare le sue doti di interprete intelligente, che in precedenza, fra tanti film commerciali, aveva messo a buona prova nell'immediato dopoguerra, nel pur discutibile e letterario* The Razor's Edge.

Come si è detto, non fu — senza dubbio — un grande attore, ma fu interprete capace di affinare via via la propria tecnica recitativa e di raggiungere sempre un buon decoro; doti, per un attore popolare, niente affatto da sottovalutare. Nato il 5 maggio 1913 a Cincinnati, nell'Ohio, proveniva da una famiglia d'attori inglesi dal nome illustre, ed il padre, Tyrone senior, morto come lui per attacco cardiaco in scena, aveva anche interpretato diversi film. Il giovane Ty aveva fatto il suo tirocinio dalla gavetta: piccole parti in compagnie di giro, poi parti di maggiore ampiezza, infine l'affermazione alla Fiera Mondiale di Chicago dedicata al Secolo del Progresso. In seguito partecipò a trasmissioni radiofoniche con Don Ameche, e fu protagonista di alcuni drammi di successo a Broadway, fra i quali « Romance » di Sheldon e « Saint Joan » di Shaw. Dopo il 1936 la popolarità cinematografica lo allontanò dalla prosa, e Power figurò per tre anni di seguito, nel '38, nel '39, nel '40, fra le dieci '' Money Making Stars '' ('' le stelle che fanno incassare di più '') nel referendum annuale del Motion Picture Herald. Tornò al teatro negli ultimi anni, per lo più in Gran Bretagna, interpretando i drammi sulla Marina da Guerra « Court Martial for Caine Mutiny » e « Mr. Roberts ». Si sposò successivamente con l'attrice francese Annabella, con l'attrice americana Linda Christian e, or sono pochi mesi, con Debbie

Ann Minardos. E' morto per attacco cardiaco a Madrid il 15 novembre scorso, durante la lavorazione di un film di King Vidor.
ERNESTO G. LAURA

Filmografia

1936: *Girl's Dormitory* (Collegio femminile) di Irving Cummings, con Ruth Chatterton e Herbert Marshall (da una commedia di Laszlo Fodor); *Ladies in Love* di Edward H. Griffith (dalla commedia di Laslo Bus-Fekete); *Lloyds of London* (I Lloyd di Londra) di Henry King, con Freddie Bartholomew e Madeleine Carroll. - 1937: *Love Is News* (L'amore è novità) di Tay Garnett, con Loretta Young; *Café Metropole* (Caffè Metropole) di Edward H. Griffith, con Loretta Young, Adolphe Menjou, Gregory Ratoff; *Thin Ice* (Scandalo al Grand Hotel) di Sidney Lanfield, con Sonja Henie (dalla commedia « Der Komet » di Attila Orbok); *Second Honeymoon* (Mia moglie cerca marito) di Walter Lang, con Loretta Young (da un racconto di Philip Wylie). - 1938: *In Old Chicago* (L'incendio di Chicago) di Henry King, con Alice Faye, Don Ameche, Alice Brady (dal racconto « We the O'Learis » di Niven Busch); *Alexander's Ragtime Band* (La grande strada bianca) di Henry King, con Alice Faye; *Marie Antoinette* (Maria Antonietta) di W. S. Van Dyke, con Norma Shearer (dal libro di Stefan Zweig); *Suez* (Suez) di Allan Dwan, con Loretta Young. - 1939: *Rose of Washington Square* (La rosa di Washington) di Gregory Ratoff, con Alice Faye; *Second Fiddle* di Sidney Lanfield, con Sonja Henie e Rudy Vallee; *Jesse James* (Jess il bandito) di Henry King, con Henry Fonda; *The Rains Came* (La grande pioggia) di Clarence Brown, con Myrna Loy e George Brent (dal romanzo di Louis Bromfield); *Day-time Wife* di Gregory Ratoff, con Linda Darnell. - 1940: *Johnny Apollo* (Il prigioniero) di Henry Hathaway, con Dorothy Lamour; *Brigham Young - Frontiersman* (La grande missione) di Henry Hathaway, con Linda Darnell e Dean Jagger (da un racconto di Louis Bromfield); *The Mark of Zorro* (Il segno di Zorro) di Rouben Mamoulian, con Linda Darnell e Basil Rathbone (dal romanzo « The Curse of Capistrano » di Johnston McCulley - « remake » del film omonimo di Fred Niblo, 1920, con Douglas Fairbanks senior). - 1941: *Blood and Sand* (Sangue e arena) di Rouben Mamoulian, con Rita Hayworth, Linda Darnell, Nazimova (dal romanzo « Sangre y arena » di Vincente Blasco Ibañez - « remake » del film omonimo di Fred Niblo, 1922, con Rodolfo Valentino); *A Yank in the R.A.F.* (Il mio avventuriero) di Henry King, con Betty Grable. - 1942: *Son of Fury* (Il figlio della furia) di John Cromwell, con Gene Tierney (dal romanzo « Benjamin Blake » di Edison Marshall); *This Above All* (Sono un disertore!) di Anatole Litvak, con Joan Fontaine - 1943: *Crash Dive* (Agguato sul fondo) di A. Mayo, con Anne Baxter; *The Black Swan* (Il cigno nero) di H. King, con Maureen O'Hara (dal romanzo di Rafael Sabatini). - 1944-1945: parentesi militare. - 1946: *The razor's Edge* (Il filo del rasoio) di Edmund Goulding, con Gene Tierney, John Payne, Anne Baxter, Clifton Webb (dal romanzo di W. Somerset Maugham). - 1947: *Captain from Castile* (Il capitano di Castiglia) di Henry King, con Jean Peters, Cesar Romero, Lee J. Cobb (dal romanzo di Samuel Shellabarger); *Nightmare Alley* (La fiera delle illusioni) di Edmund Goulding, con Joan Blondell, Coleen Gray, Helen Walker (dal romanzo di W. Lindsay Gresham). - 1948: *The Luck of the Irish* (L'isola del desiderio) di Henry Koster, con Anne Baxter e Lee J. Cobb (da « There Was a Little Man » di Guy e Constance Jones). - 1949: *That Wonderful Urge* di Robert Sinclair, con Gene Tierney e Arleen Whelan («remake» di *Love Is News*); *Prince of Foxes* (Il principe delle volpi) di Henry King, con Orson Welles, Wanda Hendrix, Marina Berti (in Italia - dal romanzo di Samuel Shellabarger). - 1950: *The Black Rose* (La rosa nera) di Henry Hathaway, con Orson Welles e Cécile Aubry; *American Guerrilla in the Philippines* (I guerriglieri delle Filippine) di Fritz Lang, con Micheline Presle e Tom Ewell (dal romanzo di Ira Wolfert). - 1951: *Rawhide* (L'uomo dell'est) di Henry Hathaway, con Susan Hayward e Dean Jagger; *I'll Never Forget You* o *The House on the Square* di Roy Baker, con Ann Blyth, Michael Rennie, Dennis Price (in Gran Bretagna - dalla commedia « Berkeley Square » di J. L. Balderston - « remake » di *Berkeley Square*, 1933, di Frank Lloyd). - 1952: *Diplomatic Courier* (Corriere diplomatico) di Henry Hathaway, con Patricia Neal, Hildegarde Neff, Karl Malden, Stephen McNally (dal romanzo « Sinister Errand » di Peter Cheyney); *Pony Soldier* (L'ultima freccia) di Joseph M. Newman, con Cameron Mitchell e Penny Edwards. - 1953: *The Mississippi Gambler* (L'avventuriero della Louisiana) di Rudolph Maté, con Piper Laurie e Julie Adams. - 1954: *King of the Khyber Rifles* (La carica dei Kyber) di Henry King, con Terry Moore e Michael Rennie. - 1955: *Untamed* (Carovana verso il Sud) di Henry King, con Susan Hayward e Richard Egan - 1956: *The Long Grey Line* (La lunga linea grigia) di John Ford, con Maureen O'Hara; *The Eddie Duchin Story* (Incantesimo) di George Sidney, con Kim Novak; *The Sun Also Rises* (Il sole sorgerà ancora) di Henry King, con Errol Flynn, Ava Gardner, Eddie Albert (dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway) - 1957: *Seven Waves Away* (La settima onda) di Richard Sale, con Maj Zetterling, Lloyd Nolan, Stephen Boyd; *Witness for Prosecution* (Testimone d'accusa) di Billy Wilder, con Marlene Dietrich e Charles Laughton (dalla commedia di Agatha Christie). - 1958: *Solomon and Sheba* di King Vidor, con Gina Lollobrigida e George Sanders (in lavorazione - le scene con Power verranno rigirate con Yul Brinner).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Tyrone Power in Seven Waves Away (*La settima onda,* 1956), *di R. Sale, penultimo film di Power.*

Commemorazione di Eleonora Duse nel primo centenario della nascita

di RICCARDO BACCHELLI

A giustificarmi dell'assunto, dire che non mi sono profferto io, sarebbe scaricare, con falsa modestia, la responsabilità sui promotori dell'iniziativa. La quale merita, per contro, la più intiera e schietta cooperazione, non solo per la gloriosa figura dell'artista, ma anche, e ancor più, perchè è intesa ad onorarla, la grande e non men cara che grande Eleonora, dando opera a studi che mireranno a sviluppare la conoscenza dei problemi teatrali e l'interesse per il teatro: forma insostituibile dell'attività estetica. Insostituibile: ma ciò non significa che non possa decadere e venir meno: è bene ricordarsene.

Teatro è, s'intende, ma pur non è superfluo ricordarlo, teatro è quello che si attua in palcoscenico, con la partecipazione, alla presenza vivente ed attiva, in carne e ossa, di attori e di spettatori. Questo, senza intermediari e trasmissioni e riproduzioni meccaniche, è il teatro vero ed unico, che vive e si attua di cotesta scambievole unanimità intellettiva e fisica, spirituale e naturale. E proprio dall'esser contingente, temporale, transitorio, ricava e riceve una sua particolar forma di creato estetico puro ed assoluto.

E' il paradosso del teatro, anzi del palcoscenico, anzi dell'attore: il paradosso di una forma poetica, dunque dominata dalla contemplativa coscienza estetica, ma in un abbandono suasivo, rapito, alle passioni, ai sensi, ai prestigi; sicchè la poesia teatrale è una tutta particolar poesia, che nasce da una fusione e congiunzione di spirito e corpo, di realtà e sogno, d'anima e carne. Non regge, non vale, non dura di là dal limite e dai caratteri di uno spettacolo: ma appunto quando pretende in qual si sia modo di oltrepassarli, allora iniziano gli errori, l'indiscrezione, gli abusi delle esibizioni e degli inganni estetizzanti, che in fatto di teatro conducono all'istrionismo, in scena e, peggio, fuor di scena.

Tant'è vero, per dire di tal paradosso l'aspetto più crudo, e più paradossale, tant'è vero che il virtuosismo dell'attore può produrre in noi l'incanto fascinoso, anche recitando testi di poco o nessun valore, triviali e brutti. Sicchè, finalmente, riesce difficile definire criticamente il valore di un attore, uscendo, nel discorrerne, dal generico e dal convenzionale, capaci di dir qualcosa, semmai, soltanto a chi l'ha visto recitare e lo ricorda. E anche questo rende più patetica la sorte degli artisti di teatro, e mi fa ricordare, per associazione di idee, che discorrendo un giorno con la Duse di un certo lavoro, lo giudicavo esteticamente debole.

Ella opponeva alle mie critiche una sua guardinga ritrosia, di quando era contraddetta, e, pur contrariata, temeva d'esser indotta a dubitare. Diceva soltanto, ogni poco, che le intenzioni di quel lavoro meritavano d'essere servite sulla scena: tutte buone, tutte nobili. Tanto peggio, venne a me fatto, non difficilmente, di risponderle. Se le espressioni eran sfocate e false, sarebbe stato meglio non avessero avuto da guastare nulla di buono, ossia nessuna nobile intenzione.

Mi guardava col viso e gli occhi che nel suo sembiante degli anni ultimi ricordavano quelli intenti, inquieti, come disperati, di un altro, maggior di lei, ma pur come lei travagliato in cerca e sofferenza di verità e di sincerità: il viso e gli occhi di Tolstoi.

Al mio argomento cinico, rise, risoluta, sbrigativa, quasi aspra, ma anche alleviata. E disse: « Ma, a lei pare poco prendere tre atti, e son lunghi sul palcoscenico, tre atti in cui magari non c'è scena nè parola, situazione nè battuta, e son tante, che non sia debole e stonata, falsa e sfocata; sì, prendere un tal lavoro e imporlo atto per atto, scena per scena, battuta per battuta, a lei sembra poco, sembra nulla, sembra una piccola soddisfazione, per un attore? ».

S'intende che messa la cosa in tali termini, d'imperio, con la imperiosità di una potenza nativa, di una vocazione irresistibile, mi pareva tutt'altro che cosa da poco; e la giudicavo legittima, quella soddisfazione, a patto, però, di lasciar da parte le nobili intenzioni, le finalità buone, e magari sante. Portenti, dicevo, della bravura, anzi della vocazione scenica, ma portenti profani, e, stavo per dire, sanamente e spicciativamente immorali.

« Son le miserie — volle dire quasi sforzandosi di rifarsi compunta — le miserie del mestiere ». Miserie e glorie, messa la cosa in tali termini, son sinonime. Sorrise graziosamente, un po' dall'alto.

E, ripensando, credo che si trovasse bene a sentirmi valutare altamente, non che l'arte o la missione, il mestiere e la bravura d'attrice, d'attrice nata, anzi di figlia d'arte, di donna di palcoscenico, chiamata di nascita a una passione che sarebbe potuta anche perire, abortire, restare e risultare ingannevole e inespressa, senza cessar però d'esser stata originariamente e irremissimilmente grande, pur se disperata e fallita.

Sentir parlare così della vocazione e del mestiere teatrale, credo che la alleviasse e la liberasse dei troppi crucci ed impicci, di troppi impegni e missioni che s'era addossati o lasciati addossare, specie da quando, nel 1911, aveva lasciate le scene. Direi anzi da quando nella virtù semplice, spontanea, diretta, della natura e della nascita che l'aveva fatta attrice di razza, di tradizione, di professione, s'era intrusa e sovrapposta, in parte confondendo e fatturando, stilizzando ed estetizzando il suo stesso stile, un'inclinazione ad accollarsi e ad investirsi di mansioni e missioni, di magisteri e madrinati, già espansivi e magnificenti, poi introversi e contriti, di cui basta rilevare ch'erano d'intento estraneo e poco compatibile con quel fiore nativo e naturale della vocazione spontanea: fiore che in ogni arte vive d'ingenuità geniale, di semplicità fidente, d'una forma primigenia e necessaria d'umile e ardita, animosa e allegra contentezza d'esprimersi. Estraneo intento, ho detto, e in quanto estraneo, erroneo intento, a principiare, e a culminare, dalla e nella trasferta dell'estetica nella pratica, dal e nell'estetismo, coi riti abusivi e perniciosi, non foss'altro in quanto infesti ed infausti a quell'unica missione dell'arte che la fa, sì, liberatrice e sublimatrice, ma soltanto e proprio se esplicata e contenuta nei limiti entro i quali è sovrana, a patto di non uscirne.

Ciò posto, non credo che occorra parlare altrimenti della Duse dannunziana, e, per dirlo alla Nietzsche, dionisiaca, nè di quella o di quelle altre Eleonore, talvolta in vena di professare spiritualismi e misticismi più o meno dilettanteschi e di non buona nè schietta lega. Con che non discuto nè metto in dubbio la buona fede, nè che fossero sincerissimi: soltanto, esorbitavano e declinavano fuor dei limiti, i quali, in riguardo all'arte teatrale, voglion essere specialmente rigorosi ed esatti e invalicabili.

Stando dunque anche noi al fatto ben circoscritto dell'arte e dello stile e del mestiere teatrale, mi vien da fare un esempio lieve e fugace. E', nella sua carriera, il caso dei fiori, voglio dire dei « soggetti » floreali. Forse la tendenza estetizzante c'era e s'era espres-

sa fin da quando, quattordicenne Giulietta, a Verona, aveva spesi i pochi quattrini del suo scarso pasto, per comprar quel fascio di rose di quel suo lontano e premonitore successo, favoloso o quasi.

Ma reale e tutto storico, e tecnico, fu il « soggetto » e l'uso e il successo del famoso mazzolino di violette nella dumassiana « Moglie di Claudio »: a pretesto e sussidio e strumento, a rincalzo e appoggio e schermo e facilitazione della anche famosa scena di seduzione, in cui la Duse, nella parte della tanto perfida quanto disgraziata erotomane Cesarina, faceva dire a quel mazzolino tali erotiche espressioni e profferte, che senza lo schermo di quel « soggetto », sulla scena non sarebbero passate.

« Soggetto » tipico, e geniale, della maniera della Duse veristica e naturalistica. Lo si intenderebbe anche se non avessimo le descrizioni di chi vide in scena la « Moglie di Claudio ». Ma non meno tipico, della sua maniera stilizzata e decorativa, fu il dilatarsi e l'impreziosirsi dei « soggetti » floreali: le profuse camelie nell'omonima *pièce* del Dumas, le rose e i fiori nella « Gioconda » dannunziana; finalmente, i nenufari sciorinati sotto i piedi della Cleopatra shakespeariana.

Mi vien da concludere che il veristico, e geniale e sobrio, mazzolino di violette, fa intendere, anch'esso, la renitenza della Duse a interpretare una « Fedra » di Racine; e che il simbolistico decorativismo del lussuoso tappeto di nenufari spiega come mai, in fin dei conti, Shakespeare non sia stato fra le predilezioni di lei attrice. Voglio dire che insomma cotesti « soggetti », e proprio la genialità funzionale del primo e la fastosa superfluità dell'ultimo, si inseriscono, ineriscono a quell'alienazione di lei dal cosiddetto, e genericamente detto, repertorio classico, più o meno giusta e giustificabile, ma coerente, in fin dei conti, con la di lei professa e consapevole professione, non che d'attrice, di donna e di eroina postromantica.

Coerenza tanto verace e necessaria, intima, che quando l'esperienza artistica approfondita ed esaurita la indusse ad affrancarsi dalle angustie di scuola veristica e naturalistica, e quando poi, anche attraverso la penosa ed amara esperienza umana del suo dannunzianesimo, ella fu condotta a superare, ponendosi lei contro lei stessa, il decadentismo estetizzante, fu, e rimase, e tornò ad essere, non un autore, ma l'autore di cotesto processo artistico ed umano, estetico e morale, Enrico Ibsen. E le proposte, testo imperioso e persuasivo, autorevole e inevitabile, non che il suo teatro, l'esempio del

suo strenuo, severo, scabro, e drammatico non men che drammaturgico realismo.

* * *

Prima, per altro, vuol essere riconsiderato il fatto, d'altronde fondamentale, della vocazione teatrale.

Segno della sua realtà intima e vera, e per tanto non facile, la fatica, ben documentata, che la vocazione della giovine Eleonora incontrò in sè stessa e sulla scena a chiarirsi e ad affermarsi, a farsi luce, dopo i precoci balenii dei quali è difficile dire quel che sia reale e storico, e quel che sia favoloso e leggendario. Se, come è noto, il suo tirocinio fu lento, incerto, legato, involuto, non senza professionali umiliazioni e dolori, ciò significa che la vocazione originava da un profondo e da un lontano, personale ed atavico, umano e tradizionale, del mestiere e del carattere.

Segno geniale, terminò, si risolse, in una rivelazione, la sera memorabile di Napoli, nel '79, in cui la oscura, legata e disadatta attrice giovine, nella parte della nuora, in « Teresa Raquin » di Zola, davanti alla paralitica suocera, la grande Giacinta Pezzana, ebbe quell'imprevista ispirazione e chiamata, che la rivelò, non che ai compagni ed al pubblico, a sè medesima. Vale la pena di ricordare che la Pezzana, come capocomica e compagna anziana ed illustre della Duse, che veri e propri maestri non ebbe; vale la pena di ricordare che la Pezzana, come fu pronta a riconoscere la rivelazione, era stata fra i pochi a indovinare che nella impacciata e scontrosa c'era qualcosa. Val la pena, non tanto perchè torna ad onore della grande Giacinta, quanto perchè conferisce verità e carattere all'episodio.

Ma bisogna aver sentito, e più che sentito raccontare, bisogna aver visto rappresentare e mimare l'episodio, la scena, dalla Duse in vena realistica di ricordi del mestiere e di palcoscenico. Se ne ricavava, e m'ingegnerò di ricavarne, non che una visione di quella serata ben più colorita e vivace che quella ufficiale, una nozione, una sensazione efficacissima di quella repentina e radicale insurrezione d'un talento geniale. Ella, così narrando, non rifaceva sè in quella parte, ma la Pezzana in scena, quella sera, nella parte sua, e in quanto capocomica. Di sè diceva, sè mostrava, la Duse, nell'atto che di fronte alla monumentale e tetra imponenza e autorità pezzaniana, s'era sentita, dentro, nascer qualcosa più forte di lei, più profondo, inopinato e irresistibile, che la mosse d'impeto e d'ispirazione, di prepotenza, ad ergersi, ad animare, a creare una viva ed attiva, sce-

nica e umana antagonista di quella protagonista, fin allora dominante incontrastata, nella sua poltrona di paralitica, in quel dramma di feroci miserie, più naturalistiche che veramente poetiche.

Ho detto, ricordi di palcoscenico; e davvero rifaceva, la Duse, e faceva vedere, con sobria potenza, gli occhi della gloriosa leonessa, come dicevano, del teatro veristico ottocentesco, la potente Giacinta: occhi, sì, dell'atroce suocera, e della prim'attrice, per il pubblico, ma per la Duse, attrice giovine, occhi della capocomica, costretta dalla parte, dallo stupore, dalla sicurezza, dall'impertinenza di quella prepotenza, a non reagire all'improvvisata, altro che con gli sguardi. E questi dicevano quel che la capocomica rugumava dentro: « E ora che gli prende a questa qui? Che si mette a fare? Come reggerà fin in fondo? ». Ed era, veramente, uno sconcerto, un'imprudenza, un'insubordinazione professionale, sicchè se la Pezzana dubitava che la reggesse, il dubbio era ragionevole, come sarebbe stata la reprimenda, e magari la multa in fine.

Tutto questo frattanto accresceva lo scintillio e l'orrido di quegli occhi, mentre in sala, magari attribuendo a un sapiente concerto artistico quella novità, sorgeva ed esondava verso il palcoscenico il consenso, e poi l'entusiasmo del pubblico conquistato, preso di petto, a portare, a far più libera e sciolta, ma più lucida e più precisa, quell'ispirazione intellettiva e appassionata, quella forza tanto rapinosa e traboccante quanto dominata e contenuta, in cui si svela ed agisce l'attore nato.

Di quelli che c'erano, a Napoli quella sera, non c'è oggi più nessuno, ma averne udito e visto dalla Duse il racconto e la rappresentazione, anzi la storia, significa qualcosa di più, porge appunto la storia di quel fatto teatrale. Il quale dice, esemplarmente, che l'attore di vocazione, più veramente che improvvisatore, è qualcosa di più profondo: un impreveduto, un imprevedibile, prima di tutto a sè stesso. D'altronde, come diceva la Duse? « Io non ho mai saputo recitare ». Per forza: sapeva assai più; e quando si trovava a recitare, fin che, come le accadeva spesso principiando e prima di scaldarsi e d'entrar nella parte, quando e finchè recitava, ci riusciva anche male, se non sopravveniva o finchè non sopravveniva quel qualcosa più forte di lei: la personalità dell'attore, che, nella parte, esaltandosi vi s'annulla e annullandovisi s'esalta.

A questo proposito, si posson anche mettere fra gli errori di lei i suoi tardivi ripudi della personalità d'attore, le sue, d'altronde indeterminabili e vaghe aspirazioni a un recitare anonimo, che non può

esistere. Soltanto, e fondamentalmente, è da dire che la personalità dell'attore è essenzialmente, e soltanto allora sanamente e perfettamente, una eccellenza d'arte e di mestiere. E se questa può degenerare in virtuosismo, l'istrionismo invece vi si insinua con le debolezze e le vanità e le compiacenze intellettualistiche.

Ma quando i suoi compagni, per esempio, tramandavano il ricordo delle sue improvvise, sconcertanti, turbinose invenzioni sceniche, per esempio nella surriferita « Moglie di Claudio »: invenzioni, in scena, di sera in sera, non che d'espressioni e gesti, di mosse e di posizioni; ciò significa quanto reggervi e tenerle testa, secondandola, chiedeva di bravura ai suoi compagni, della grande scuola e tradizione italiana, meglio che improvvisatrice, inventiva.

La Duse in questo senso portò all'estremo e all'incrinatura della tensione espressiva la maestria e l'estro di tale scuola. Ricusando, per amor di un'espressione tutta moderna e di nervi, i suoi detrattori dicevan nevropatica, isterica, rinunciando l'autorità scenica imperiosa e maestosa, statuaria, dell'antico dominio delle grandi donne di teatro italiane, si coronò e insieme abdicò a tale imperio. Ed era sommamente e più che mai personale e originale proprio nel ripudio o illusione di ripudiare ogni autorità e originalità personalistiche, così come il suo stile fu sommo nella sprezzatura. C'è, a questo proposito, un acuto e femminile rilievo, che, a leggervi dentro, coglie e spiega esattamente il valore di stile cui attingeva nella Duse la sprezzatura. Dice la Colette, parlando di Sarah Bernhardt e della Duse in vecchiaia, che Sarah, con un gusto orientale e intelligente del trucco e del cosmetico e dell'agghindatura, coloriva e rafforzava i tratti del sembiante: la Duse, rispettando le sue rughe, palesò uno scrupolo che dà a divedere tanto di noncuranza quanto di dignità.

Dignità di donna nell'attrice e d'attrice nella donna; sicchè il raffronto della Colette col composito esotismo della Bernhardt conferisce anche rilievo a quel che nella Duse fu e rimase sempre, radicalmente, semplicità indigena e casalinga, all'italiana, anche quando fu diventata un primario personaggio dello snobismo cosmopolitico.

D'altronde, sempre, e nelle punte stesse del suo virtuosismo scenico, era costante il fatto ch'ella toccava il sommo dei suoi più alti momenti, recitando come per la prima e l'ultima volta. Anche questo suggerisce ed indica che in lei si faceva sentire una romantica chiamata e aspirazione e passione di affermazioni estetiche originali, autonome, creative; anzi un appello, un brama, una sfida, tutta romantica nel senso eroico, all'ineffabile, all'impossibile, con quel-

l'incontentabilità magnanima, con quell'insanabile nostalgia di un di più e d'un di là, che son caratteristiche della individualità moderna faustiana. E questo motiva e giustifica e nobilita anche quelli cui ho accennato come a suoi errori e straniamenti dalla schietta e concreta vocazione.

Frattanto, ossia quand'essa fu più ingenua e impetuosa, l'ansia inappagabile e il generoso amor del difficile son pur testimoniati, biograficamente, tecnicamente, dalla scelta, in cui la cimentavano quell'ansia e quell'amore, di lavori scabrosi, e spesso di lavori caduti, come più d'uno del Dumas figlio, e come « Tristi amori » del Giacosa.

Lei, nel tempo di cui parlo, nel farsi un repertorio naturalistico, veristico, realistico, francese, italiano, tedesco, scandinavo, slavo, anglosassone, poteva anche credere di spiegare un proposito e un programma, di perseguire un fine di satira e di riforma e di illuminazione moralistica, sociale, ultoria: a fustigare intanto vizi e ipocrisie, convenzioni e regole, e magari le leggi sociali e morali e religiose, per amor di libertà e verità a tutt'oltranza. Non è neanche da tacere che al tempo dei giovanili esordi e successi, e di quel programma e repertorio, che fu il tempo dell'influsso ch'ebbe su lei un ambiente spregiudicato e uno spregiudicatissimo e intelligente libertino, il giornalista napoletano, il brillante Martin Cafiero, alla Duse non dispiaceva di mostrarsi e dichiararsi libertaria e libertina, filosofa, si sarebbe detto nel secolo dei lumi e del libero costume. Era, e sapeva d'essere, e voleva essere, non pur l'attrice d'un teatro, ma l'apportatrice di un principio realistico morale e poetico. E di Faust poi le avrà ben anche parlato l'altro influente amico suo, il Boito; ma io cerco, indizi e ricordi, la Duse autoctona.

E quando, buon testimone perchè semplice, il Primoli ci fa sapere che a Parigi la « Signora delle camelie » della Duse fece pensare, più che a quella del Dumas, alla « Traviata » di Verdi, noi ci sfiora, come d'oltretomba e dalla malinconia solenne degli anni defunti, il pensiero, l'intuizione dei melodiosi accenti di cui dovett'essere tramata e pervasa e animata la sua personificazione di quel personaggio.

D'altra parte, all'opposto ma non in contraddizione, un'osservazione sottile e inattesa del Lugné-Poë viene a dirci che bastava vederla nella « Locandiera » per comprendere qual profonda ironia si esercitava nell'intimo dell'esser suo.

Ho detto, osservazione inaspettata, sottile certamente, e che as-

sume immediatamente vasta estensione critica intuitiva, dando a pensare fosse l'ironia di lei assai più profonda e poetica di qualsivoglia ironia satirica moralistica e psicologica. Se si palesava in Mirandolina, mi par sicuro che dovesse essere una forma d'ironia estetica, quale fu scoperta e teorizzata dai romantici grandi e filosofi, e dai poeti romantici profondi. E mi par d'intendere come divenisse, volente o nolente, acre sarcasmo critico ed estetico, quando s'investiva, e nell'investirsi investiva, per esempio, il femminismo misogino e la mondana misantropia di salotto e palcoscenico di Dumas figlio. E penso, senza sottovalutare il fatto che il programma veristico non la faceva abbandonare alcuni capolavori esemplari di Goldoni, nè il fatto che la conduceva a scoprire e rappresentare una pura opera di poesia come « Cavalleria rusticana » del gran Verga (1); penso, e mi conferma il fatto, che in quel repertorio ella pure faceva l'attrice comica, come in « Frou-Frou », e in « Divorçons »; penso che in quel tipico repertorio borghese del secondo Ottocento ella s'immettesse con un imperioso e caratteristico piglio ironico: quello ereditario, antico, atavico, dei Comici dell'Arte. Profittava delle tesi e delle moralità generalmente fittizie e grevi di quel teatro, per esprimere l'estro sarcastico e brioso, penetrante e lieve, scherzoso ed amaro. savio e folle, paradossale e geniale: l'eredità insomma dei suoi antenati italiani, di quell'errante compagnonato di fuorilegge, i Comici dell'Arte, trionfanti e bastonati, accarezzati e scomunicati, i quali con molti lazzi e pochi stracci e quattro maschere conquistarono l'Europa alla loro ilarità malinconica ed alla loro ilare malinconia, e ad un genere di saggezza parente senza saperlo di quella che a Chanfort illuminista suggeriva la massima, ripresa dall'ultraromantico Nietzsche, essere un giorno senz'aver riso almeno una volta un giorno perso.

D'altronde, lei discendeva, nipote, dal lepido e brioso ciozzoto Luigi Duse, ultimo inventore, in quella tradizione, di battute « a soggetto », di scene « all'improvvisa » e d'un'ultima maschera, del « Zacometto » padovano: e fu anche l'ultimo a morire di melanconia comica e d'un tipico infortunio, quando la mattana dell'estro alleata con una dose di pur comicale paura dei potenti, lo trassero a mettere in burla il patriottismo italiano del '48 e 49; e la studentesca e il pubblico di Padova lo ridussero a recitare alle panche, sicchè voller dire che morisse di scoramento e della tristezza, si può ben dire, d'un Arlecchino disertato. Fosse anche tutta leggenda, tal morte sarà stata leggenda di famiglia fra i Duse.

E ho ricordo anch'io che di verde e crudo e sardonico e riottoso umore fosse fornita la « divina Eleonora », e d'una smagata e causticante ironia melanconica, come la volta che in Asolo, discorrendo, mi lasciai andare anch'io a dire che per lei ci sarebbe voluto un teatro stabile, e mi trasse alla finestra, accennando fuori, dicendomi che l'aveva già, e se l'era comprato, il teatro stabile, con una « concessione a perpetuità » nel cimitero di Asolo. Proprio, una « battuta a soggetto » e uno scherzo di vena amara e saggia, da Comica dell'Arte. Si rifletta, per intenderla tutta, che commentava l'insuccesso pratico del suo ritorno alle scene.

Ma che la veemenza e l'esasperazione, tesa fino all'incrinatura espressiva, e, come dicevano i detrattori, l'isteria delle sue, o di certe sue rappresentazioni veristiche, tenessero un potenziale, non che d'ironia, di parodia, adesso non può essere altro che un sospetto: per altro, non mancano, nè lei nascose, testimonianze di violento e sarcastico fastidio di lei, ancor prima di riformare e dimettere quel repertorio, mentre il teatro, sempre, la pratica teatrante, comporta e nutre un certo quotidiano spirito e spiritaccio irridente e cinico, che lo corregge, come un sale caustico, e lo preserva e sana dai vizi dell'istrionismo di qualità seriosa, il peggiore, sempre immanente nell'arte del teatro.

E' un fatto da rifletterci sù, che lei attrice comica non abbia recitato « La Parisienne » poichè sarebbe stato superfluo, quandochè la sua interpretazione della « Moglie ideale » di Marco Praga aveva trovato ed espresso gli incisivi e classici valori di stile del capolavoro di Becque. Mi pare un fatto d'implicita ironia, volontaria che fosse o involontaria, saputa o insaputa.

* * *

Dal limite di sazietà e d'insofferenza del repertorio veristico stretto, uscì dunque col teatro ibseniano. Non che Ibsen, l'Ibsen di Nora, Hedda Gabler, Signora Alving, fosse esente da programmi e proclami extrapoetici, ma questo poteva propiziare l'adesione, facilitare il passaggio della Duse, fra l' '80 e il '90, dalla forma di espressione e ironia e passione libertaria e libertina, tutta passionale, sbrigliata, a quella forma critica di satira e di riprensione morale e sociale, che farebbe di Ibsen, se non ci fosse altro in lui e ben altro, poco o non molto più d'un'acre ed astiosa mediocrità. Nè alla Duse in quanto attrice, in atto, sul palcoscenico, potevan soccorrere i cor-

rettivi, vogliam dire i reagenti ironico-fantasiosi del « Peer Gynt », sarcastico-parodistici di « Anitra selvatica », tanto per dire, tragico-mistici di « Brand »: insomma, di quella finale e fatale sconfitta e disperazione purificatrice e trasfiguratrice, che solleva l'arte ibseniana ad altezza di eroica e tragica poesia. Per altro, anche nei drammi di qualità prosaica e realistica, non fosse stato altro che l'espressione scabra, lo stile spoglio, la prosa di cotesto Ibsen antisentimentale, antipassionale, antivaporoso, che un vizio ignora, in ogni caso, una colpa condanna e distrugge in sè stesso anzitutto: compiacersi di sè, indulgere a sè stessi; la prosa, dico, il dialogo di cotesto Ibsen realista, proponeva e cimentava la Duse a una riforma e rinnovazione, a una perenne critica del proprio stile d'attrice, sto per dire della sua dizione ed espressione drammatica. Tanto per un cenno, nulla era più lontano e diverso da quel dialogo, delle tirate e dell'oratoria e dei « couplets » patetici o satirici di un Dumas figlio.

E proprio alla scabra scuola di Ibsen e del recitarlo in uno stile appropriato la Duse apprendeva a trovare, scavando, ciò che in quelle persone drammatiche di Nora, Hedda, Alving è dolorosamente e coraggiosamente e inesorabilmente poetico, quella rivelazione e conquista della coscienza e d'una libertà e d'una realtà spirituale, che trovano espressione di forte e desolata, ma più forte che desolata catarsi poetica: lirica in « Solness » e in « Donna del mare »; drammatica nel « Borkman »; tragica in Rebecca di « Rosmersholm ».

In cotesta, ch'è poesia anche dove ricorre al simbolo e alla allegoria, ciò che nella attrice e donna era tumulto ed ansia, agitazione e aspirazione, passione e scontentezza, insomma, *Sturm und Drang,* poteva trovare e trovava e trovò carattere d'imperativo etico e forza d'accento umano, forma di giudizio logico e potenza di rappresentazione drammatica, e la confessione poetica di quel bisogno di sincerità, di verità, che in lei, come nelle donne ibseniane, eran passione e fede, poesia: e la Duse non fu una, ma la grande ibseniana. Qual genere di interiore, implicita, inevitabile opposizione critica a sè medesima ciò dovesse avere e alimentare, di lei contro lei attrice, temporaneamente, di un sontuario e fucato decadentismo erotico-eroico, non occorre dire.

Ibseniana fu prima e durante e dopo l'esperienza dannunziana, e in ciò stesso che il suo scabro stile, per così dire, d'ibseniana, oppose sempre, di necessità, a quello di lei estetizzante e decorativistico. E ricordo quando negli ultimi tempi, discorrendo del teatro e della poesia di Ibsen, ebbe a dirmeli « tutti penombre e tramonti ». Giu-

dizio, anche se parziale criticamente, per altro penetrante e vero, penetrato e pervaso, in un lume critico e umano di rimembranza malinconica e affettuosa, di ripensamento, penetrato di delicata ma vigorosa compassione, di una sorta di carità, di donna forse ancor più che d'artista, per l'uomo e l'autore, il quale, per conto suo, magari avrebbe ricusato carità e giudizio, e anche assai scontrosamente. Ma questo non vuol dire.

* * *

Quand'ebbe a dirmelo, la grande Eleonora era negli ultimi tempi della sua splendente carriera e della sua nobile e travagliata esistenza. D'altro canto, specialmente Ibsen e il suo teatro le avevan anche fornito le tesi ideologiche, il mito estetico, le immagini e figure, e, diciamo, le « parti » illustri e di dominio pubblico cosmopolita, su cui s'era fondata per procedere alla conquista teatrale del mondo. In questa, si sa, era riuscita trionfalmente: e lei ci s'era spesa, e, almeno in parte, anche sprecata, perchè la splendida e trionfale avventura ebbe e serbò un carattere appunto d'avventura, personale, virtuosistico, in quanto ella non potè recare al mondo la rivelazione di opere nuove, e si sa che all'estero le novità dannunziane non fecero presa. Insomma, a quell'impresa, a quel trionfo sul teatro mondiale, mancò una parola nuova, diciamo, meno enfaticamente, un repertorio nuovo e originale; e ciò finì per comportare la necessità di ridurlo a pochi e ribattuti numeri da *tournée* virtuosistica. Si può dire, non c'era da far altro; non conta: n'ebbe disagio, scontentezza, fastidio, ad acuire la tristezza, latente in ogni successo di questo mondo, e più che in ogni altro in quello del teatro, della finale *vanitas vanitatum*.

Poteva essere, fu inevitabile che il personaggio dominante e trionfante in quella sua impresa di conquista fosse lei, la mirabile, la leggendaria, la « divina » Eleonora: ella non ne fu, in tanto splendor di successo, nè compiaciuta, nè illusa, nè indulgente a sè medesima. Come nel dialogo della « Natura e di un'anima » di un poeta a lei molto diletto, Leopardi, ella era di quelle anime a cui natura dice, leopardianamente: « Vivi, e sii grande e infelice ». Ma, finalmente, che ci poteva lei, sto per dire che ci potevamo noi, se, quando udimmo o riudimmo al suo ritorno sulle scene in « Donna del mare » la sua prima battuta in quinta, se mica dicemmo: « E' la voce di Ellida »; ma: « E' la voce della Duse »?

Semmai, dopo tutto, in questo, anche in questo, ella era destinata a continuare, anzi a compiere fulgidamente, l'ultima, la più splendente figura di figlia d'arte, di Comica dell'Arte, di virtuosa, di

« mattatrice », come si dice in gergo, di tradizione, anzi di estrazione e sorte italiana.

Ma nella sua insoddisfazione, che arrivava ad esprimersi nei toni aspri e sardonici di una cruda ed amara condanna, si palesava, si confessava l'ansia e l'affanno e il cruccio di un tribolo alto e nobilissimo, l'anelito insopprimibile, inesaudibile, inguaribile, verso un ideale e una brama di creazione poetica autonoma ed assoluta, che la prestigiosa virtù sua d'attrice, lungi da concedergliela, anzi le negava e le aveva negato; o alla generosa malcontenta così sembrava.

Ed era ben questa la ragione di quel suo insanabile e instancabile rovello penoso e splendido, di quel suo perenne fuggire davanti a sè stessa, da sè stessa, perenne e impossibile, misero e geniale, incapace di posa e di soddisfazione, bramoso e incapace di quiete. Ragione semplice e grande: ella era, fu sempre, più grande, nell'intimo, d'ogni raggiunta grandezza estrinseca.

Non so quanto del « Fuoco » di d'Annunzio sia da accogliere come esatto e veridico per la biografia di lei, ma l'irrequietudine, l'ansia, l'angoscia spirituale e fisica insieme, e dell'attrice e della donna, è in quel romanzo una nota esatta e verace, pur che s'aggiunga nozione e contezza di una forza d'animo, di una vigoria di spirito stoica e infine cristiana, che la vecchiezza degli anni e del corpo, lungi da diminuirla, vennero a confermare e rafforzare e ingrandire. La vecchiaia potè provarla, travagliarla, tribolarla: con ciò farla e rivelarla sempre maggiore di quel ch'era stata, giorno per giorno.

E sempre, da sempre, l'avevan indovinata e capita le donne, lei che della donna, e della donna italiana, incarnò il fiore delicato e vigoroso d'un estro fantasioso, d'un'appassionata dedizione, d'un genio amoroso. E per questo le italiane, ammirandola, le vollero bene, con una tenerezza affettuosa e sollecita, compassionante, partecipe.

* * *

Dunque, quando riposava, o più veramente si distraeva dal palcoscenico, lei che aveva imparato a parlare, anzi era stata allattata in palcoscenico, e che vi aveva avuto successo, dicevano, a quattro anni, *Cosetta* in una riduzione da fiera di campagna dei « Miserabili » di Victor Hugo; dunque, quando non lavorava, l'ardua, la nobile scontentezza di sè, della gloria, della vita, diventava, o meglio si svelava nella naturalezza di quel ch'era: la voglia, il bisogno, l'ansia naturale e umana, vitale e tecnica, dell'attore, di recitare, di lavorare, come

si dice in gergo d'arte. Insomma, era, come si suol dire, la sua vita; e fu il motivo semplice e vero, vero in quanto semplice e semplice in quanto vero, del suo ritorno alle scene al teatro Balbo di Torino, il 5 maggio del 1921, dopo dieci anni di un malsofferto e non riposato riposo.

Nulla toglie alla semplicità di cui ho detto, anzi n'è conferma, il motivo economico delle strettezze in cui l'aveva ridotta, con la guerra, l'inflazione e lo sfumare del suo vitalizio col banchiere e mecenate berlinese Mendelssohn: semmai, il suo pertinace e risoluto rifiuto di ogni sorta di soccorsi o sovvenzioni, oltre e più che fierezza e orgoglio e dovere, più vero e profondo d'ogni moralità, esprimeva la naturalezza e la necessità del suo desiderio di recitare. E v'era in esso, certamente, dignità di donna e d'attrice, quella notata dalla Colette come una significante nota di stile, dello stile spoglio, severo, disadorno, sprezzato, che fu tutto proprio della sua ultima maniera, stanca a tratti, a tratti ansimante, sempre trepida, fragile e frale, come d'un lume in trasparenza: e proprio in ciò lume d'anima, d'anima trasparente in una stanchezza, di vita e dell'arte, sublime, geniale, bellissima e umanissima.

Poichè di quel ritorno al suo lavoro era destinata a morirne, esausta dalla fatica, vedo quel lume come d'un crepuscolo, d'occaso terrestre, d'alba nell'al di là; e ripenso il suo detto delle penombre ibseniane, quasi presentimento che lei ne avesse; il giorno, mi torna a mente perchè non l'ho dimenticato mai, che glielo sentii dire.

Giorno d'evento grave, giornata storica: 28 ottobre 1922, marcia su Roma. Era a Bologna, per alcune recite al «Comunale»; io passai dal suo albergo per salutarla, e mi trattenne fino a sera, a parlar d'arte: di fatto, per ingannare l'ansia degli eventi in corso e dei timori sospesi in quel lungo pomeriggio. Anche per cercar d'ingannare il tempo, voleva illudersi che il teatro non sarebbe rimasto chiuso, e mandava per notizie, in teatro, in prefettura, in questura, il buon Ciro Galvani, che lei, da non so quanti anni che l'aveva fido e devoto compagno d'arte, chiamava, con una contegnosa cortesia gerarchica, teatralissima, « signor Galvani ».

Mi ricordo come affiorava dal fondo di lei più schietto un'inquietudine di natura tutta popolana, alla quale poco conforto, e solo di fatalistica pazienza, poteva dare un mio nativo stoicismo. E affiorò pure, con sana e schietta crudezza, un altro motivo di preoccupazione: quello della « cassetta », poichè, dopo le prime accoglienze trionfali ma tutte mondane, si proponeva, troppo prevedibile per varie ma

concrete ragioni, l'insuccesso finanziario. E ho ancor nell'orecchio l'accento dell'orgoglio, fra indignato e scorato, ma fiero, con cui insorse contro il dubbio che esser tornata alle scene, o per lo meno aver rifatta compagnia propria, fosse stato uno sbaglio: « E' colpa mia se non posso sentirmi finita? se non posso invecchiare? ». Quell'accento mi suscita un altro ricordo: che per quella sera il manifesto annunciava « Spettri »; già, l'implacabilmente disperata, l'inesorabile con tutti e anzitutto con sè medesima Signora Alving.

Ma si chiariva anche, direi era nell'aria, quel che recava la sorte a lei, tornata alle scene, come scrisse il Tilgher, a cimentarsi con sè stessa, dopo tanti duelli e conquiste sceniche, come con la maggiore ed ultima e ormai unica avversaria; si chiariva anche il destino, che a lei, alla tant'anni fuggitiva davanti sè stessa, recava l'umile, l'antica, l'umana e storica, la professionale, anzi artigiana sorte dei figli d'arte, tante volte fuggiaschi e fugati, magari proprio dagli eventi storici. Come prodemente lei l'accolse, lo dice la sua morte, andando, come dicevan gli emigranti, a cercar l'America; un'emigrante italiana anche lei, dietro l'estro gloriosamente inguaribile dell'avventura, della fantasia, della libertà.

Di fatto, e pur gloriosamente umile fatto, anche v'andava a cercare il pane.

Ma riandando, dopo tanto, forse posso dirlo per via che adesso, riandando, ho più anni di quelli che aveva lei quel giorno e il giorno, di lì a non molto, in cui morì; posso dirlo quel che soprattutto ci avvicinava, quel pomeriggio e ben oltre, lei, la più famosa donna del mondo, e che d'esserlo si dispiaceva crucciosamente, me, che d'essere ignotissimo mi sarei semmai gloriato. Ci unì un comune, un amichevole senso di solitudine: amicizia, ora penso, solitudine, avrei detto, d'artisti; e mi figuro che avrebbe detto, lei, ridendo breve: di cantastorie. Finalmente, l'avermi lei chiesto di scriver qualcosa per lei, e su tale lavoro esser tornato, nello scrittoio e sulle scene in tanti anni, più volte, ha continuato il mio ideale colloquio con la Duse, e in tal modo, affettuosamente, giustifica che la commemori.

* * *

Non ho distinto, nè distinguo, fra il suo recitare e il suo parlare, una cosa dall'altra, perchè avevano una comune qualità geniale. Sicchè di lei ricordo, in lei rivedo, torno a ricevere da lei, come da un vivente simbolo della memoria, il fascino e l'incanto, che quando li

dà il teatro direi inguaribili, perchè l'attimo che li produce trascolora e si pervade, con l'attimo in cui fuggono, d'una pungente nostalgia. Sicchè vorremmo pronunciare la desiata e desiosa invocazione di Faust: « Indugia almen, sei tanto bello! » se la pienezza, la perfezione di tali attimi non avvertisse che di necessità e di natura loro, s'avverano sull'ala e nel palpito, nel ritmo e nel respiro del tempo, fugaci.

Allora, mentre dicessimo: « *Verweile doch, du bist so schön!* », nell'atto e nel ricordo la parola uscirebbe mutata: « *Verweile nicht, du bist zu schön!* », Non indugiar, sei troppo bello!

E non forse è come dire a lei nel suo sepolcro in Asolo: « Riposa in pace? ».

In pace della sua gloria e del suo genio e della sua fatica, del suo lavoro; in pace, anima cara e generosa: cara al mondo che l'ammirò con trepida sollecitudine per quella sua forte e fragile potenza d'artista; generosa, a noi sua nazione, d'una geniale e sensibile e sensitiva incarnazione di quel che l'indole naturale nostrana, e la nostrana vocazione teatrale, ebber di più singolarmente geniale e fantasiosa, sensibile e sensitiva qualità. Ella vi si consunse. Riposi dunque; e: « Riposa in pace », vuole che si dica l'affetto; ma chi credesse di comprender non che la Duse, il fatto artistico e poetico del teatro, senza principiar dall'affetto, si chiuderebbe la strada prima d'entrarci.

Tanto fa: teatro, prima e quasi più che arte, è passione: quella che portò la Duse a morirne.

Roma, 5 novembre 1958

---

(1) - Ripetendo la commemorazione il 15 novembre di quest'anno in Torino, dove « Cavalleria rusticana » fu data per la prima volta dalla Duse il 14 gennaio del 1884, e portata al successo italiano ed internazionale, dicevo: « Glorioso evento per la generosa attrice, contro quasi unanimi previsioni e contro molte prevenzioni e incomprensioni. Forse lei stessa era animata e mossa ad affrontarle e a superarle dal programma artistico che la faceva portabandiera del verismo e del naturalismo sulle scene, ma basta ripetersi le battute immortali di Santuzza e Alfio e Turiddu; basta ridirsi, con la sventurata infelicissima tratta dalla passione e dalla disperazione, tremende, a furore e a vendetta; basta ripetere: « Non mi vedete in faccia? Non vedete che prendo morte e passione? » per essere sensibilmente consci che nella voce della Duse cantò in tutta la sua greca purezza e intensità di poesia l'accento e la forza tragica di quel dramma breve e grande del poeta siciliano. E se il tempo ha eletto al luogo che gli spetta cotesto dramma, al tempo diede l'avvio quella serata: gloria per l'attrice che la recò sulla scena, merito del pubblico che apprezzò lei e il dramma ».

L'epistolario di *Cenere*

di OLGA SIGNORELLI

Eleonora Duse era, in origine, una forza naturale, sfrenata e travolgente. Fu in quel periodo che incontrò la maggiore risonanza nelle folle. La sua vita, però, si svolse in un graduale ascendere da istinto a coscienza, da elemento a sintesi, nello sforzo quotidiano per trasformarsi in pura energia morale. Tale ascesa, lenta, non senza duri contrasti e ribellioni interne e dolore, è la poesia di Eleonora Duse: il suo tormento e la sua grandezza. L'arte scenica aveva in lei proseguito il proprio sviluppo e raggiunta la suprema potenza d'espressione. Arrivata alla vetta della sua carriera di artista, ella ebbe la percezione acuta che tutti i trionfi esteriori erano nulla se la prodigiosa ricchezza spirituale non riusciva a definirsi in solidità di vita interiore. Fu allora, nel 1909, che all'apice della gloria ella lasciò le scene. Di lì ebbe inizio il suo silenzio decennale durante il quale, come tutti i veri poeti, disperatamente cercò se stessa. Ritornò alla scena quando, dopo tanto silenzio e tante tumultuose vicende umane, il ricordo di lei si era attenuato, e bisognava collaborare alla ricostruzione dopo l'immane sciagura della guerra, e dire una parola di sobrietà e di umanità.

Durante il periodo di silenzio, fervido di studi, di letture, di meditazioni, Eleonora Duse cominciò ad interessarsi al cinema, la nuova forma d'arte che proprio allora stava nascendo. Vogliamo riportare qui alcune lettere di tali suoi incontri, ben lontani dal voler indagare il segreto della sua arte. Una tale indagine esigerebbe la potente introspezione del critico. Tale critico, però, dovrebbe essere anche un creatore, poiché a noi Eleonora Duse è sempre apparsa come una forza naturale, inclassificabile, per cui il Mistero parlava agli uomini che sapevano intendere. Ridurla a schemi sarebbe come voler definire un torrente parlando della sua irruenza.

In una lettera a Giovanni Papini, probabilmente all'inizio del 1916, Eleonora Duse parla di un invito a lavorare nel cinema, rice-

vuto da Los Angeles. Conosce ancora poco Papini, ma lo stima molto: ha grande confidenza in lui. Gli scrive con modestia, con timidezza:

Alla mia tenera età non sono ancora riuscita a far molta strada, e lontana da certe grandi illusioni, non so restare. Massimo errore, so bene, nel diario di vita quotidiana, ma, cosa farci? Son fatta così! correggermi, ora?

Poi, non lo dico per scusare quel mio averle parlato senza esserne chiesta, ma, questo di parlare, così, o con la matita o col pensiero, è, anche questa, una antica ricchezza, per me, lasciatami da mamma mia, che in me, vedeva chissà quali doni di magia, povera cara, e ... s'estasiava quando vedeva me, bambina, che bastavo a me stessa, e parlavo, con la seggiola o con altri oggetti sotto mano, che a me, nel loro silenzio, serbavano un incanto grande ... e avevano l'aria di ascoltarmi, pazienti, a me, che non chiedevo risposta.

E, mamma mia, trovava giusto, e qualità di sogno, questo parlare a chi non è nella possibilità di rispondere.

Così, da allora, se uno spirito mi attira e persuade, se lo scambio di una parola detta o scritta, mi ha fatto vedere in scorcio, o a lampo di quale luce è quell'anima, che me ne importa, allora, a me, anche se io parlo sconnesso? *so e sento solo una certezza: questa; che quell'anima là, o in un momento o in un altro, scambierà con me la parola di* riconoscimento, *di pietà, per questa atroce cosa, atroce che chiamasi: vita.*

Così mi ingegno farle palese di quanta poca ragionevolezza o convenienza o convenzionalità sia questo mio movimento dell'anima, ma lo seguo, perché non ne viene che luce, se qualche cosa spinge a cercare, di volo, quel niente che armonizza *le pene di questo mondo fra tanta solitudine ferma che ne circonda!*

E si trattava di lavoro, d'andar lontana, di riprendere quella cosa così profonda e senza radice, così bella, che è, nel mio spirito questa parola: Lavorare.

Chi le parla, oggi, è un cencio rotto, ma, la mano, fu ferma un tempo e la possibilità di sognare senza fine, e la capacità di non pianger che dentro, ma di lasciare strade e contrade amate, e persone, e andar bene, *come la cosa la più affascinante che la vita consenta.*

Dunque: nel 1915.

Capitò ... (diciamolo in bello stile?) capitò d'oltre mare *una offerta di lavoro, a me! Offerta, grave e gravosa, odiosa da una parte ma considerevole dal lato guadagno. E quel che più conta arrivata proprio ora, fra questo massacro del mondo, portata dalla necessità delle cose: questa* « necessità » *che per me, vale* « armonia » *che, sempre, si compone intorno a noi, veduta o non vista ... e compie, con noi, le azioni nostre. Perché io non ho mai capito il così detto* destino, *ma, ho sempre preveduto, visto arrivare, guidato da* tutte le altre forze, *quel dato avvenimento o momento, che ne avrebbe di necessità, fatto agire* così *piuttosto che* cosà. *E così sia.*

La guerra ne scombussola tutti, e chi può impedire? Tutto ciò che sai rovinato e distrutto da una parte, bisognerà pure, ognuno di noi, ricostruirlo dall'altra. Ecco perché l'offerta di lavoro d'oltre mare, mi parve propizia. Pro-

pizia intanto, per molti e vari aspetti, e rapporti e coincidenze. Per varie necessità, *qualcuna ignorata, la più giusta.*

Vidi, nel mio poter lavorare, uno spostare dei pesi enormi di qualche dolore, di quelli odiosi, immobili. E forse qualche cosa a cui bisogna obbedire come una necessità, perché la vita, *va avanti per piccoli ganci.*

Ma come trovare la forza materiale per mirare in lati fermi per arrivare in California, al lavoro una, che ha *l'anima in luce, ma ha anche la respirazione torbida, come chi soffre d'asma?*

E. D.

Il contratto sarebbe per Los Angeles in California. - Due passi.

In una lettera successiva, Eleonora Duse comunica a Papini la sua prima impressione sul cinema, considerato come eventuale lavoro suo: « ... l'altra sera, per rendermi conto materialmente cos'è questa parola: cinema, sono andata a vedere *Odette* di Sardou. Conoscevo in quanti piedi d'acqua naviga quel Sardou, e andai per vedere come Odette avrebbe traghettato dalla *parola al cinema* ... ». L'impressione è negativa. Aveva recitato tante volte Odette che era una delle sue parti più acclamate, per l'umanità che lei sapeva porre in rilievo nella sventurata protagonista. Eleonora Duse aveva sempre considerato il cinema come una forma d'arte di sintesi, e, invece, si era trovata in quello spettacolo di fronte al dramma ridotto a un fatto di cronaca: « l'esteriore di una povera vita, mostrato a macchina, ogni sera alla stessa maniera. Miserie e vergogna! E niente che raccolga l'anima, che lasci libera, dopo le parole, l'immaginazione! Niente di quello che non si vede e trama la vita, niente delle inevitabilità che la formano, la stringono in una morsa... ». « Infine! quello che ho visto non è arte: mi sono stancata e stufata tanto! E chi è che ha ragione? loro o io? ».

La Duse, com'era sua consuetudine, una volta che aveva cominciato ad interessarsi di una cosa, cercava di approfondirla con la massima oggettività. Ciò accadde anche per questa nuova forma di espressione drammatica. Ella divenne una assidua frequentatrice del cinematografo: prediligeva soprattutto le sale di proiezione di secondo e di terzo ordine, dove, in maggiore comunione col popolino, poteva rendersi meglio conto delle sue reazioni e predilezioni. Questo fu per lei fonte di nuove esperienze, le suggerì vari motivi di approfondimento e di riflessione. Sempre di più si affermò in lei la convinzione dell'enorme importanza del cinematografo come linguaggio universale, che, oltrepassando la barriera della lingua può parlare alle genti di ogni nazione, di ogni ceto. Sin da allora ella fu convinta che « *c'è* un accordo di realtà e poesia da cinematografare: che *enorme*

e bella cosa ». Ma, con la sua sensibilità di artista, intuì pure che, se il cinematografo offre possibilità che il teatro non può dare, esso esige, peraltro, come ogni arte, i propri mezzi d'espressione, che non dovrebbero essere quelli del teatro. E fu allora, nel 1916, che, dopo lunga esitazione, Eleonora Duse accettò l'invito dell'Ambrosio-Film per prendere parte ad un film. Abituata a rendere partecipi gli amici delle sue gioie, scrive a Emma Garzes, sua amica sin dagli anni giovanili:

23 *febbraio* 1916
Roma - Eden Hotel

Io, son fuggita per 36 *ore, perché qui, fra guerra, zona di guerra, e invasione serba, ero au bout des forces: malgrado la fatica del viaggio, ho rotto i pensieri, e ho pensato al* cinema, *e ho trovato delle cose che mi interessano,* immensamente!!! *e non voglio rompere la corrente dei pensieri a cinema — che, in questo momento, sono al* momento buono.

Ogni mattina mi alzo alle 4, *e lavoro, senza paura d'essere interrotta, fino alle* 7. *Dopo, la giornata è per gli altri, ma, mi illudo, in quelle tre ore, di* trovare *ciò che la* parola *non dice! Vedremo!*

Ora ho trattative e buone, anche qui a Roma; ma, la proposta di America, mi piace assai più perché il viaggio mi raccoglie. *Ma, in questo momento,* tutto *il mondo è zona di guerra e, forse,* concilierò *una cosa con l'altra.*

Tu sai, la mia Emma, la completa fiducia che ho in te, ma mi stanco a scrivere. Ma vorrei darti prova che la mia fiducia in te, è sempre la stessa come la tua bontà!

Ma, scriverti, d'ogni trovata *cinematografica, non mi riesce! Ma, ne sono dentro con tutto il pensiero, e tu sai, parmi, che in arte, non faccio le cose a mezzo.*

L'offerta, qui, sarebbe, una *film* (*grandiosa*) *ma* una, *e* 100.000 *franchi. Il che è qualche cosa. Però, ti dico anche, che ho un progetto di* tre *anni di lavoro, e questo di adesso sarebbe solo l'*entrata *in zona di cinema.*

Dio aiuterà!

Ho passato delle ore di agonia, cara fedele mia, ma ora, ho ritrovato me stessa! E quanti serbi qui da soccorrere! che spavento!

Acqua in bocca, *ti raccomando perché les affaires sont les affaires. Ti ripeto*: acqua in bocca *perché* cinema e affari *hanno ancora bisogno di qualche giorno* di silenzio *prima di* farlo sapere.

Poi: Roma 16 aprile 1916:

Intanto qui il contratto per la mia film, *sta per essere firmato, e le condizioni, te lo mostrerò, sono assai considerevoli.*

Così sia. La scelta del lavoro, è, per intero, di mia scelta, e ho trovato una cosa assai bella. Te ne parlerò a voce.

Tu dici che speri vedermi al mare, e ti parlerò della mia film?!!! *Cara la mia Emma, cara,* è proprio questo *che non potrò fare.*

Si tratta di lavorare, e non perdere più le forze; e stare, anche, al contratto,

il quale vieta, parlare e svelare *le proprie film; e ti dirò, che in questa clausola del contratto c'è una saggezza assai benefica. Ma scrivertene non mi riesce. Sono stata, davvero, così male che, ora,* sapristi, *non voglio più parlare* del male, ma attirare il Bene.

Dunque, con o senza film, io sarò sempre contenta di vederti, e se *questa volta mi troverai* chiusa; *è, perché ti ripeto, ho toccato il fondo di certe* pene, *e ora, tornata a galla, riparlare della pena, è richiamarla.*

Ho sei settimane davanti a me per guadagnar forza, e mandar via la tosse. (*Son* tre *mesi che mi sono spaccata, tossendo!*); *ora*: Basta *per sapristi.*

Il 15 luglio devo essere pronta d'anima, e di corpo, per partire *e andare fare la mia film. Per fine Agosto sarò libera.*

Che gioia ritentare di poter sognare, inventare, agire!

Cara, affrontare la mia film, è, per me, come un problema spirituale, *e sono mesi che mi esercito: spero, credo, confido!*

La sola cosa che posso dirti è che avendo telegrafato a Febo Mari, è, perchè, una *delle case film (alla mia domanda) me lo garantisce. E questo solo ti dico, che con lui farò un'opera bella... e Avanti!*

Ti bacio e ti abbraccio, ben sapendo che sai amare, tacere, aspettare, agire e pescarmi Febo Mari. Tua di cuore Eleonora.

Intanto la decisione per la firma del contratto si avvicina:

5 *giugno* 1916

...Ecco due telegrammi da Verona e la cosa, ora, è decisa. Spero che ne hai sentito con me la gravità e la consolazione.

Da tre mesi ho lavorato *mattino e sera e parmi che, sono pronta. E', per me, una cosa piena di fascino, e che assumo con tutta passione. E' ben vero che non si ama che ciò che si* comprende *e si ama un lavoro per quanto lo si valuta dentro.*

Insomma! sono contentona! Già mi sento meglio della tosse; e spero partire fra pochi giorni! Non ne fisso il giorno perché aver già tante volte rimandata la partenza, ora, non lo dico più, ma lo faccio:

Dunque, cara Emma, eccoti il mio itinerario, che ora sale, a una vita che ha delle ore di Lavoro *e in questo, è la salute.*

Io dunque, vado a buttar a mare *la mia tosse, per quattro settimane di assoluto riposo. Il dottore, e io stessa, credo spero, che in queste settimane di severa cura riprenderò forza.*

Il 15 luglio io parto per il luogo *del mio Lavoro. Sarà in Italia, ma il viaggio e il luogo un po' faticoso, però,* magnifico *come paesaggio.*

Dunque gioia! E' già fissato che ai primi giorni di agosto, *sarò già libera,* ma *del lavoro* locale. *Anzi, per facilitare, durante queste settimane a Viareggio, io farò un'ora al giorno di* prova *davanti a una macchina, con un Lavoratore* speciale, *che* la casa *terrà a mia disposizione. A Viareggio, anzi, saranno due Lavoratori, perché quel che* devo imparare *è la lentezza del gesto.*

Cara la mia Emma vedrai che bella film, son sicura che piangi!

Adesso che sono sicura del partener *sono nell'incanto? Diciamolo? e diciamolo!... Dunque. Fa i tuoi progetti sui miei, e fa di venire a Viareggio per quando* io sia *fuori di trame di lavoro.*

Se vieni subito *non ti potrò dir niente, se vieni* dopo *racconterò la* Genesi *di tutto questo lavoro! A quante cose ho tenuto testa! quanta forza si sta accumulando intorno a me, solo per un movimento d'anima e di pensiero!*

Devo dirti, che delle tre offerte ieri *ho concluso con quella che più risponde allo spirito della cosa. Orlandi (avvocato) ha fatto la parte legale. L'altra, tutti mi dicono, che la loro forza sarò io.*

Beh! parlartene non posso! Certo che sono nella passione *e,* ne vivo.

Grazie di tutto Emma mia cara. Guarisci anche te. Dimmi se fai il tuo solito viaggetto d'estate, e non parliamo, per ora, né di guerra, né di film, ma solo del bene che ti voglio, e del quanto ti sono riconoscente.

Eleonora

Il 16 giugno 1916:

Cara Emma sono ancora qua per varie ragioni, ma presto sarò a Viareggio.

Intanto, anche qui, lego e preparo i fili del mio lavoro.

Ieri, fu buona giornata!...

Avrò, subito un capannone per studiare le film e ti dirò.

Già ieri, giornata buona!

Dunque, per tutto Luglio, sono a sgobbare.

Partirò per il luogo della Film, dopo il 15 *luglio. Tornerò a metà agosto, anche prima, e allora, ci ritroveremo in piena* delivrance!

Ho ricevuto ieri le prime 10mila per le spese *e a fine agosto devo ricevere la prima parte del film, in lire 40mila. E speriamo bene!*

E' per scrupolo che non tocco *il denaro, perché prima, voglio essere certa che* so farlo.

Ma di spirito sono pronta! e con quanti ho parlato direttori di case cinematografiche dicono che ne so più io di loro.

E così sia!

Certo, che la passione mi ha presa. Sono impaziente di raccontarti il film, mostrandolo *fatto. Viva l'Italia!*

Eleonora

Al momento di impegnarsi la Duse ha avuto, però, qualche sgomento. Se lo ha taciuto all'amica, per non rattristarla, lo ha confidato, tuttavia, al suo collaboratore Riccardo Artuffo:

Oggi non sarà firma di contratto, *ma certo,* impegno *e da stamane ho un'antica angoscia, anch'io, in cuore! Perché lottare ancora?* Ritornare al mondo *quando tanto ho lottato per scordare perfino la parola arte! Non so se era più forza la rinunzia — e m'illudo poter lottare ancora.*

Oggi mi sento piccola e spersa e mi fa male vivere.

Accettato l'impegno « *sa essere buon soldato,* che quando deve andare ai *reticolati* non se lo fa dir due volte ». Comunica all'amica la gioia per il ritorno al lavoro, il rammarico di esserne stata lontana per cinque anni:

Viareggio, 12 *luglio* '16

Son qua! nel pianto e nella gioia del lavoro!
Non dirmi niente, ti dirò tutto poi.
Febo Mari è stato qua per due giorni per il primo telaio del Lavoro. Pianto gioia grande.
Parto dopodomani per il luogo dove si lavora. Intanto leggi: Cenere *di* Grazia Deledda.
Il come *la film si svolgerà ti dirò poi. Avanti.*
Come ho potuto perdere l'anima mia così per cinque anni! Emma che pianto. Il 15 *agosto sarò di ritorno a Viareggio.*

Le trattative erano state più lunghe e più laboriose di quel che la Duse aveva previsto. Aveva dovuto vincere l'intenzione dei produttori che volevano fare di lei la figura centrale, circondata dalle dive del giorno. Ottenne di essere sola. Aveva scelto il romanzo « Cenere » di Grazia Deledda, perché le era sembrato che nell'umile dolente figura della protagonista, nello sfondo del paesaggio austero e solenne, si riassumessero le complete e chiare significazioni plastiche e spirituali che il « teatro silenzioso » doveva cercare di realizzare. Ella aveva intuito che se il cinema toglieva all'attore la parola, la sua mimica doveva divenire più concisa, più intensa, e la parola avrebbe potuto essere sostituita, col tempo, dalla musica, linguaggio universale e sensibile.

La Duse ridusse personalmente il romanzo a schema per il film, tracciando persino, su alcuni foglietti, una vera e propria sceneggiatura. Scrisse a Febo Mari, inviandogli il copione: « Ora con questa matita le copio, dal Libro, dei numeri. Ogni numero sarà come un *gancio* per afferrare, dal Libro, un dato segno: Ombra e Luce ». Con brevi accenni, senza raccontare, cercò di indicare ciò che per lei doveva essere il senso recondito del dramma, le battute per esprimere la *realtà commossa* della protagonista, entro « l'architettura » del paesaggio in armonia con i movimenti del dramma.

All'inizio del lavoro, come aveva fatto durante tutta la vita con gli attori, cercò di portare gli altri interpreti nella sua atmosfera ideale. Su una specie di ordine del giorno, per stabilire il senso di desolazione in cui deve ambientarsi la vicenda, scrive:

Rosalia = la madre =
Anania = il figlio =

Solo loro due | *Loro due,*
— Amore e dolore | *soli nel mondo*

Le riprese del film furono faticose, piene di contrarietà, di incomprensione. Eleonora sentì bisogno di musica: desiderava che

il violoncellista Livio Boni suonasse il violoncello durante la ripresa del film, per suggerire quell'atmosfera che lei voleva esprimere. Si prodigò instancabilmente, ma, quando vide la sua visione infrangersi contro una realizzazione inadeguata, ne provò rammarico profondo:

... io vado avanti, ma sento che a un certo punto l'alone invisibile dell'anima nostra non basta, e vado avanti cercando di affermare ciò che voglio, solamente a colpi di intuizione. *Ma ci sono* delle correnti *che* rompono *la sintesi ... che dovrebbe essere* inconscia, *perché* vivente *in noi.*

Sembrava alla Duse che la *realtà* cinematografica dovesse diventare nient'altro che l'immagine di un mondo *ideale*, che ha bisogno, per esprimersi, di figurazioni allusive. Durante la lavorazione ella cercò di evitare i primi piani:

Ho visto (Griffith) ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio ... Se dovessi, (supponiamo, ma non oserò mai farlo) se dovessi recitare Cenere, — *anche* allora, *pur riconoscendo l'opposta cosa che è* film *e* recita, *pure, resterei nell'ombra, — come madre deve col figlio.*

Alti e bassi si alternano nel suo animo. Scrive a Grazia Deledda:

Smarrimento del core, se non ho saputo rispondere al suo caro saluto. Si vive come in un orrido sogno, e la realtà è angoscia. Grazie se l'anima fu intraveduta.

Spero rivederla! Saluti. Eleonora Duse

Ma alla vigilia del termine del lavoro la Duse, superato « l'orrido sogno », partecipa a Grazia Deledda la sua gratitudine:

1. *settembre*

Cara, grazie di esser venuta.

Ieri, cercando gli ultimi fili al nido ... ero sulle spine sapendo che Lei mi aspettava in città.

Stamane, eccomi riposata e con gioia ... riprendo stamane, a fare il mazzetto di fiori che spero offrirle offrendole questo lavoro. Se qualche cosa dell'anima sarà stato tocco, è tutto quello che potevo sperare!

E' quasi con tristezza che stamane mi dico:

« ancora due giorni, e sarò senza questo rifugio! ».

Alle tre, spero grande parte dei ganci *fatti ieri sarà* agganciata, *e lei vedrà senza interruzione.*

Le dico grazie per questo sentimento religioso *che lavorare una* cosa sua *ha dato all'anima mia.*

Valgami il lungo amore! *E. D.*

Quando *Cenere* fu ultimato, a momenti esso sembrò alla Duse un orrore, a momenti, invece, vi intravedeva qualche cosa di quel che avrebbe voluto realizzare. Ne scrisse ad Artuffo:

... Quel mio film è certo un abbozzo — ma, forse, è.... sopra un altro piano *che altri del genere ...*

La sola cosa che m'ha angosciato là dentro fu che quei signori della Ambrosio volevano una riproduzione *di vita. Io ho sempre invece, cercato,* in arte, una trasposizione *di questa.*

... Forse, vi è in quella trasposizione *da vita ad arte, una parola, non visibile, ma pur trasparente, in quel film, per uno che sia un* iniziato *alle visioni dell'anima.*

Quando il film apparve sugli schermi, suscitò entusiasmi e discussioni. E', però, l'unico dei film di quell'epoca, che ha resistito al tempo. Nelle proiezioni degli odierni cineclub esso suscita una suggestione commovente. L'autore della « Storia del teatro contemporaneo », Julius Bab, mi scrive il 14 dicembre '48: « Qui, a New York, nella sala di proiezioni cinematografiche presso il Museo d'arte moderna viene proiettato ogni anno il film *Cenere,* ed io lo rivedo ogni volta con la medesima commozione. Questo è purtroppo l'unico ricordo ancora visibile di questa la più meravigliosa fra tutte le donne ».

La seguente lettera della Duse fa supporre che Grazia Deledda sia rimasta delusa, e, fedele alla sua schietta indole, si sia chiusa in un significativo mutismo.

Domenica 25 Nov. 1916
Roma - Eden Hotel

Cara Grazia Deledda,
da qualche giorno sono tornata a Roma.

La mia salute che fu buona durante l'estate, tanto da concedermi una attività, ora invece, a questo svolto di stagione, ha peggiorato improvvisamente. Ecco una *delle ragioni che mi hanno impedito mandarle un saluto, e, d'altra parte, non lo mandai, perché dopo il Lavoro fatto, a cosa finita, mi è rimasto un senso enorme di vuoto e di tristezza.*

Nello stesso modo che sono certa *di non aver* reso *in* Cenere *ciò che il mio Spirito, nel silenzio, aveva raccolto per dare, — così, sono egualmente turbata anche nel mio sentimento (sempre così sincero verso di Lei cara Grazia Deledda) — e dopo averle chiesto e urlato « aiuto aiuto » durante le difficoltà (non poche) del Lavoro, oggi, non trovo più lo stesso coraggio fidente, nel core mio.*

Perché?

Ho forse sentito (uscita dal fervore del Lavoro) che qualche cosa in Lei di non detto a me, *vedeva però, e giudicava in me, la vanità del mio sforzo? Non lo so. E' per devozione verso Lei, e per amore di sincerità che oggi le dico questo. In ogni modo, le mando, a parte ogni pena mia, ogni augurio di bene a Lei, e al* suo Lavoro.

Eleonora Duse

Andai a vedere *Cenere* nel giugno del '17. Era con me Papini. Non ho mai potuto dimenticare quel film. La Duse, come protago-

nista della vicenda, passa da un'età della vita a un'altra, da una condizione a un'altra. Dapprima, vecchia avvolta in un dolore profondo e fermo: poi, giovane irradiata di luce e di vita. Le mani sulle spalle del bimbo hanno la levità dei petali di un fiore. Poi, ancora, mendica, vecchia. Tiene tra le dita un sacchetto di terra del suo paese: lo strappa e sparge lentamente la polvere, facendola scorrere grano per grano fra le dita. Infine, l'incontro col figlio: prima vergogna di sé, così misera e così vecchia, poi, trasfigurata dall'amore e dall'abbandono alla sua felicità di madre. E la morte espressa in pochi, brevi movimenti della mano. Non è possibile ricostruire la sua arte dalle sue notazioni e sui suggerimenti staccati che scrive ai suoi collaboratori: la sua poetica era intrinseca alla sua recitazione. La parola è « un ordigno pericoloso », così ella disse, e può suonare diversa e con un altro timbro. Solo chi ebbe familiarità di vita e di lavoro con lei può intenderla appieno.

Nonostante l'insuccesso di *Cenere,* Eleonora Duse ricevette varie proposte di lavorare ancora per il cinematografo, fra cui vantaggiosissima quella di David Graffith che ella ammirava molto. Giovanni Papini, che comprendeva come pochi la nostalgia che la Duse aveva di ritornare al suo lavoro, volle consigliarla a tornare alle scene con qualche opera di Ibsen, con « Hedda Gabler », per esempio. La Duse gli rispose:

...Ha ragione.
E' bella Hedda.
Ma ancora più bella Ellida — e ancora più bella Ella Rentheim di Borkman. — Sparite — scomparse! — e senza scossone, ma per la forza delle cose che ne regge e distrugge.
Se sapessi ridirle,
Così, come le vidi, *quella Edda e Rebecca e Elida.*
Ma ciò che è vero del vero non si sa ridire.
Stanotte, le vedevo, tranquille loro intorno a me
e mi dicevano
« di noi *tu ti sei separata!* »
E sentivo un gran stupore nel sogno, nel sonno, non simile a quello che proviamo d'innanzi alla morte mentre si vive.

Ella è ancora tutta presa dalla sua fede nel cinematografo, fede « in quel vetro che vede le anime » che riuscirebbe a trasmettere le minime vibrazioni del sentimento. Pensa, infatti, a una trasposizione sugli schermi delle poesie di Baudelaire, di Rimbaud. Incomincia con Artuffo la sceneggiatura della « Donna del mare » di Ibsen. Contrappone il suo ottimismo allo scetticismo del suo collaboratore:

Intanto, lei, si consoli — (lei non è solo a disprezzare *il Cinema — il numero tre (Claudel) si unisce a lei per dirne corna e* disprezzarlo).

Così, di gente ostinata non resto che io — ma, per ora, sono al buio — e che buio!

Nella seguente lettera a Giovanni Papini, la Duse parla di un altro suo progetto per un film:

— Ha qualche minuto per me? — Ecco, oso *mandarle quel Libro, che, forse, Lei oggi non ha sotto mano.*

Lo guardi.

pagina: 39

— ogni parola dice, vede.

— Mare, silenzio, movimento, e infinita varietà di quadri, *e* stati d'animo.

— Non si approda, in arte, per altri mezzi.

E quel mostro di cinemà, può afferrare, per un attimo, questa cosa così fugace, questo palpito che non si vede e non si sente, ma, che è la chiave, per muovere *una lastra.*

— quel palpitare là, è la sola cosa che sia nostra — inevitabilmente nostra, perché la vita ... è fatta così.

« La vita non è cinema »

eh! lo so ... ma ...

— Guardi con me.

non mi tolga il coraggio per andar verso

quella (fredda) ma, è, luce.

Come va, mi spieghi lei, come succede che l'anima (quasi) si placa se, per un attimo, la vediamo! *riprodotta, o in un modo, o in un altro, per un attimo, d'innanzi a noi, quasi staccata dall'eterno martirio?*

— Dunque? —

— è come pregare —

e bisogna agire!

— non capisco niente più in là di questo.

Le voyageur (*du film*)

ripartirebbe —

si capisce! per mille e una ragione

... ed ecco la seconda parte.

Lo si vedrebbe, non più chiuso, né attanagliato, ma ... quello stato ... attonito = *calmo = come chi, finalmente* riceve *dal dolore stesso, e non dispera più.*

— ci vorrebbe un bel paesaggio, forse, una fra le più belle città nostre, se, come è necessario cambiamo mare, e invece di Oceano *lo facciamo approdare a una città d'*Adriatico.

— Vorrei vederla anch'io ... codesta « anima disancorata » fra luci e ombre, e notti d'altro regno.

Non più partire col core rotto a pezzetti e gli occhi che non videro il mondo, ma

un buon strappone, e via!

Ora, sulla « passerelle » d'un nuovo battello,

— o dalla riva —

la poveretta direbbe a se stessa, partendo ancora ...
cosa direbbe?
= non c'è più niente da dire =
ma, c'è un verso di Mallarmè, che dice *qualche cosa:*
« mon coeur entend le chant des matelots »
Mi dica,
la prego,
che lei non disprezza il cinematografo!
(che illusioni!)

E. D.

Ma se la sua fede nelle immense possibilità del cinematografo persisteva, ogni contatto con i capi dell'industria cinematografica, che chiamava « mostri », la scoraggiava.

E così, sola nel suo tempo, come sono i poeti, appartenente ai tempi che verranno, Eleonora Duse, che disdegnava ormai anche la speranza, rientrò per alcuni anni nel silenzio (*).

(*) Cenere - *Regia*: Febo Mari, Arturo Ambrosio - *sogg.*: dal romanzo omonimo di Grazia Deledda (1904) - *scenegg.*: Eleonora Duse, Febo Mari - *interpreti*: Eleonora Duse (*Rosalia - Olì*), Febo Mari (*Anania*), Misa Mordeglia Mari - *prod.*: Ambrosio-Caesar Film, 1916.

Pastrone e la Duse: un film mai realizzato

a cura di FAUSTO MONTESANTI

Circa due anni fa dovetti recarmi a Torino, in occasione del Congresso internazionale della tecnica, e — in cerca di notizie sul cinema italiano muto — venni a conoscenza di un episodio Duse-Piero Fosco. Ebbi anche la fortuna di incontrare Giovanni Pastrone (in arte Piero Fosco), che andai poi più volte a trovare, facendomi raccontare parte dei suoi ricordi: ogni sera, tornato in albergo, prendevo qualche appunto, che non ho ancora avuto occasione di utilizzare. Giorni addietro ho nuovamente fatto una corsa a Torino, per invitare appunto Pastrone a prendere parte al Congresso del C.S.C.: impossibilitato a venire personalmente, ha voluto tuttavia parteciparvi dettandomi alcune note. Ma l'argomento era troppo vasto e il tempo stringeva. A un certo punto Pastrone concluse così: « Lei ricorda le chiacchiere di due anni addietro. Ebbene, nella cornice ora abbozzatale, ponga una parte di quei suoi ricordi e i miei, e... s'arrangi ». Io sono dunque un messaggero di parole che spero di saper interpretare degnamente. La mia esposizione è divisa in due parti. Quella che precede è in prima persona: è Giovanni Pastrone che vi parla per bocca mia. La seconda è una mia sintesi di quei ricordi.

* * *

« Voglio anzitutto ringraziare Michele Lacalamita — dice Pastrone — che mi ha offerto l'occasione di recare un modesto contributo storico alla memoria di Eleonora Duse, riferendo su un episodio che illumina il movente della sua fugace apparizione nel mondo del cinema, e la ragione per la quale il tentativo non ebbe quell'esito che la grande protagonista avrebbe meritato. Chiedo venia se, per tratteggiare quel lontano momento e renderne sensibile l'atmosfera ambientale necessaria all'apprezzamento del fatto, debbo brevemente dirvi anche poche cose di me e di qualcun altro.

« «Mezzo secolo addietro — quasi nell'altra vita! — dopo al-

terne vicende, mi provai a fabbricare *fantasmi*. Quasi un ventennio prima già avevo imparato in teoria che "la musica è un'arte bella che esprime coi suoni i diversi sentimenti dell'anima". Indi, sotto la bacchetta di illustri maestri, giovanissimo avevo cooperato, all'inizio sia pure come ultima ruota del carro, alla realizzazione di concerti sinfonici classici e di molte opere liriche. Dello spettacolo, visto fin dal suo allestimento, avevo subito il fascino vibrando, nel mio intimo, come una cassa armonica. Questo spiega perchè, dopo, mi fissai in capo che con il giocattolo scientifico generatore di luci e di ombre mobili, proiettate in una sala allora buia buia, dove il singolo spettatore si poteva isolare ancor meglio dal pubblico, pur subendone l'influsso di massa, si potesse ottenere non solo una curiosità sorprendente, divertente ed assai redditizia, ma creare una autentica nuova arte bella che esprimesse, con le immagini in movimento, i diversi sentimenti dell'anima.

« Dopo cinque anni di studi per impadronirmi di tutti i *segreti della tastiera,* e di lotta per abbattere tutti i *paracarri,* cioè gli ostacoli materiali ed umani, insomma i limiti gretti consacrati dall'uso a soli scopi commerciali, nacque *Cabiria*: 1913-14. Essa se n'andò trionfalmente per il mondo, portata per mano dal "Padre" illustre. Per la *prima* al Lirico di Milano (aprile 1914) dove era corsa la voce che sarebbe apparso l'Esule, le dame lombarde mi fecero l'inaspettato onore di trarre dai loro scrigni le più ricche scintillanti gemme e di adornarne la loro elegante femminilità, degnamente assecondata dai loro cavalieri. Un pubblico splendido e colto, come già pochi giorni prima a Torino, onorò così il battesimo della nuova musa che, consacrata dal nome del Sacerdote indiscutibile, entrò da regina nel sacro tempio dell'Arte per lo scalone d'onore. Tutti i critici teatrali dei quotidiani d'Italia, poi dell'estero, via via seguirono l'esempio di quello del « Corriere della Sera » e dei confratelli milanesi che, spontaneamente, cioè senza eccitanti suppletivi, fecero la cronaca della serata indimenticabile e dell'evento artistico dal nome *"Cabiria* di Gabriele d'Annunzio".

« Tom Antongini, il fedelissimo amico e segretario di Gabriele d'Annunzio, ha pubblicato quest'anno un nuovo volume dal titolo: "Quarant'anni con d'Annunzio", edito da Mondadori. Egli vi pubblica tutta la mia prima lettera indirizzata al poeta il 6 giugno 1913 per ottenere udienza. Tra l'altro vi si legge: "Il cinematografo può già pretenderla ad arte, essendo in grado d'offrire delle *speciali* sensazioni estetiche e fors'anche delle intense commozioni". Richiamo

l'attenzione sull'aggettivo *"speciali"* che voleva significare diverse da quelle di altre arti belle.

« Che cos'era allora un'opera d'arte? Non addentriamoci nel ginepraio delle discussioni di estetica. Accontentiamoci di dire che l'opera d'arte è quella dell'artista e che ogni arte bella è legata ad una tecnica particolare. Per avvalorare l'affermazione aggiungiamo soltanto, con Giovanni Gentile, che "la tecnica, in quanto posseduta, si identifica col soggetto, cioè col sentimento, e quindi con l'arte; diventa carne della carne dell'artista, il suo stesso spirito nella sua fondamentale immediata soggettività". *Cabiria* fu, tra l'altro, un museo di *trucchi* cioè di risorse tecniche in buona parte originali come ad esempio la carrellata e, di conseguenza, il fuoco variabile durante la *presa*. (Fin dal 1912 io avevo ideato, disegnato, e costruito le nuove macchine da presa ed il carrello, brevettando questo ed altre risorse utilizzate in *Cabiria*).

« In quanto all'Arte ed alle sue definizioni, permettetemi di dirvi ancora ch'io, personalmente ed all'atto pratico, presto mi persuasi che il famoso *sentire*, che distingue dagli altri uomini l'artista, non aveva alcun valore se questi, con dotta perizia e freddo calcolo, non sapeva tradurlo in manifestazione sensibile atta ad accendere, nello spirito degli spettatori, lo stesso o quanto meno l'analogo sentimento.

« Varata *Cabiria,* mi riposai con un filmetto intitolato *Il fuoco* di "Piero Fosco", dove un autentico gufo reale divorava il cuore di un capretto sugli spalti in rovina di un turrito castello valdostano. Perchè un gufo? Perchè Piero Fosco? Ve lo dirò tra poco. *Il fuoco* fu un piccolo film di 970 m., due soli attori: *Lei* e *Lui,* realizzato con quattro soldi. Un film di successo "doveva essere di 1400 metri e dare la impressione di essere costato molto" (!). Questi i due nuovi paracarri eretti dai commercianti interposti tra il produttore ed il buon pubblico. Eppure *Il fuoco* ebbe enorme successo.

« Un mattino stavo ormai occupandomi in teatro di altri soggetti in lavorazione, quando l'amministratore mi gridò: "Telefono". Il teatro era diviso dagli uffici e dai reparti tecnici, ma collegato da un impianto telefonico interno. Due ed indipendenti erano le cabine allacciate alla rete telefonica pubblica esterna; quella degli uffici aveva una derivazione in teatro. Di questa mi venne offerto il ricevitore, mentre l'amministratore diceva all'ufficio di passare la comunicazione. Così udii per un momento una voce di donna dall'accento di chi è uso a comandare che, continuando lo *scontro* con l'impiegato, gridava: "Insomma, avete capito? Voglio parlare

con Piero Fosco, e se Piero Fosco non c'è, chiamatemi il direttore generale". Qui riuscii ad entrare in comunicazione e risposi: "Pronto. Sono io, signora, il direttore che lei cerca. Posso anche io sapere con chi parlo?". "Sono Eleonora Duse". La voce nel pronunziare il grande nome si velò d'imbarazzo, ed aggiunse: "Desidero assolutamente di parlarvi al più presto. Ho urgente bisogno di un'informazione".

« "Sono a vostra disposizione", risposi.

« Naturalmente mi offrii d'andarla ad incontrare dove ciò le fosse comodo. Ora non poteva. L'avrei trovata all'Hôtel d'Europe alle ore 15. Così convenimmo.

« Il cinema nel 1910 aveva già saccheggiato tutto, perfino la Divina Commedia di Padre Dante. Nel 1911 ben sette erano stati i romanzi e le opere teatrali di D'Annunzio ridotte in film. Per poca pecunia egli aveva ceduto tutte le sue opere letterarie edite. Perciò il contratto con l'Itala Film dovette avere per oggetto *un romanzo originale inedito,* cioè *creato appositamente per il cinematografo*. Il buon pubblico aveva già addizionato tali e tante delusioni con le forzatamente schematiche riduzioni di opere letterarie, allestite per sfruttare nomi di autori famosi, da disertare ormai i locali che le annunziavano. Di conseguenza esse già non erano più un buon affare commerciale. A D'Annunzio fu quindi facile sciogliere il suo impegno, nel periodo in cui il nostro rimase rigorosamente segreto.

« Tra le risorse che giovarono a *Cabiria* vi fu anche questa trovata, da me sussurrata al buon momento: un *vero* artista, rivelatosi tale in lavori letterari, teatrali o simili, può *certo* grandeggiare anche nella nuova arte, purchè *senta, pensi* e *scriva* cinematograficamente. Il successo fu universale. Nessuno al mondo osò dubitare. Però non tardarono le conseguenze negative. Da quel giorno nessun fantasma, benchè di elevato valore intrinseco, potè più sperare la minima considerazione da parte dei commercianti interposti tra produttore e pubblico, se si presentava come figlio di ignoti.

« Poichè l'Itala Film non era disposta a pagarsi un autore per ogni film di classe, inventai alcuni pseudomini. Piero Fosco, adatto per il gufo del fosco castello valdostano, ebbe la maggior fortuna ed eliminò gli altri. Gufo reale in francese si dice *grand duc. Lei,* chiusa in stretto incognito, parve alla fine essere nientemeno che la granduchessa X, bionda beltà dall'allora tradizionale, ma autentica, anima slava. Poteva essere, ad esempio, la moglie dell'ambasciatore dello Zar, quindi residente a Roma. Anima d'artista, perciò ... sen-

sitiva, che, durante un estivo rientro in patria del consorte, si concedeva... uno svago, un diversivo, dilaniando, in quel castello all'uopo allestito, il cuore di un ragazzo mediterraneo. Pittorucolo di belle speranze ch'ella lanciava sulle ali della Gloria, per poi abbandonarlo all'improvviso, volando verso il dovere. Insomma, un soggetto quasi... turistico moderno.

« Quando l'attrice appariva nel film, aveva in capo un cappellino di piume, con i due ciuffetti del rapace notturno e due propaggini che accerchiavano gli occhi; il nasetto aquilino e la chiostra di denti voraci completavano il tipo. Indossava un mantello di velluto tutto stampato a penne. *Lui?* Era figlio dell'Etna, olivastro, dai capelli lunghi inanellati. Occhi da esaltato nell'intelligente maschera di fauno. Aveva avuto qualche successo in teatro quale attor giovane. Non era nuovo nel cinema. Lo scritturai appositamente per darlo in pasto al gufo. Riconobbe l'attricetta. Si persuase di dover servire da sgabello per lo sperato lancio della diva, ma con un sorrisetto di scherno sottintese l'incredulità. Fu diligente per dovere, però senza slancio. Un mese dopo, alla proiezione. pianse di commozione. Rincasò cupo con il rimorso di non aver saputo approfittare in pieno dell'occasione rara offertagli dal caso. Era *Lei* che dominava. Così doveva essere. Vegliò tutta la notte e l'indomani mattina mi portò una sessantina di versi nei quali passabilmente dannunzieggiava la trama del film.

« Nella prima pagina di un doppio foglietto pubblicitario si leggeva: "Itala Film, Torino"; e poi: *"Il fuoco* di Piero Fosco", sopra ad un ornato simbolico usato nel film come controtitolo. Sotto si leggeva: "Alla fiaba di *Il fuoco* di Piero Fosco è ispirata la lirica di N.N. che qui riproduciamo con il consenso dell'autore. Nell'interno era stampato, con firma N.N., il componimento in versi. Seguiva qualche fotografia. Non era forse ben chiaro che Piero Fosco non era N.N. e viceversa?

« Il successo del troppo breve film fu senza precedenti. Leon Daudet nel suo battagliero quotidiano "L'action française" gli dedicò un articolo intitolato "Le danger du Cinéma". In sostanza diceva: "Autori di opere teatrali, accorrete al Vaudeville (*teatro parigino*) a vedere di che cosa è capace quella canaglia dello schermo. All'arrembaggio, gente del palcoscenico, o sarete travolti".

« Quel Piero Fosco intanto cominciò ad intrigare mezzo mondo. Chi sarà mai? Il caro amico Guido Gozzano un mattino venne da me corrucciato e mi disse: "Ti giuro che non sono stato io a pub-

blicare questo" e mi mise sott'occhio il trafiletto di un quotidiano in cui si leggeva: "E' svelato il mistero di Piero Fosco. Sotto il cupo pseudonimo si nasconde il gentile poeta Guido Gozzano". Risposi ridendo: "Ne sono certissimo". Ma egli, serio, aggiunse: "Che debbo fare?". Ed io: "Ti spiace? Allora smentisci".

« L'attore siciliano ebbe parte in qualche altro film. Poi mi presentò un soggetto. Mi chiese il permesso di mettersi in scena. Rabberciai la sceneggiatura. Gli assegnai un vecchio operatore con ordine segreto di assisterlo ed al caso di avvisarmi. Intervenni in qualche quadro. Ne risultò una pellicola commerciale. Allora tornò da me e mi domandò di quadruplicargli la paga. Aveva ricevuto un'offerta superiore. Lo lasciai libero. Poco dopo si sparse la voce che Eleonora Duse era a Torino per girare un film ».

* * *

Fin qui il racconto di Pastrone. Quel giorno alle 15 meno dieci egli era davanti all'Hôtel d'Europe. Il vecchio albergo, che aveva ospitato principi e re, era in piazza Castello a destra, giungendo da via Roma. Il salotto rettangolare dove Pastrone passò ad attendere, era tutto in autentico barocco piemontese dorato. Diversi alti pannelli a specchiera coprivano due mezze pareti contigue. Il regista stava ammirandone i particolari stilistici quando si aprì la porta ed entrò la Duse. Vestiva un elegante *tailleur* grigio arricchito da una cappa di talpa argentata. Un richiamo di pelliccia era nel sobrio cappellino dal quale penzolava una rada veletta, un gran mazzo di viole era portato a destra sul petto.

I due si guardarono un istante negli occhi, scambiando un garbato saluto e la Duse invitando Pastrone a sedere disse: « Dunque non è possibile parlare con Piero Fosco? ». Pastrone spiegò che Piero Fosco era un signor pseudonimo, un segreto della ditta. Che, come tale aveva il dovere d'essere molto discreto e riservato. Tanto più che stava lavorando ad un nuovo importante film. Ella interloquì: « Ma questo pseudonimo nasconde dunque un uomo che lavora nella vostra Casa? ».

« Appunto, donna Eleonora ».

« Dirò meglio: vi lavora attualmente? ».

« Certo, attualmente ».

Allora improvvisamente precisò la domanda:

« Ditemi: Piero Fosco non è N.N.? » e pronunziò nome e cognome dell'attore siciliano.

E Pastrone rispose: « Oh! assolutamente no », in modo così spontaneo che ella ne rimase scossa e senz'altro persuasa. D'altra parte la sua iniziativa telefonica già dimostrava che nella sua mente era nato il dubbio. Disse solo: « Ah! ... » accennando con un piede una battuta come per dispetto, e mordendosi il labbro inferiore. Si ricompose e sorridendo amaro concluse: « Questo è quanto volevo sapere. Scusatemi il disturbo che vi ho dato. Vi ringrazio ».

Il colloqui sembrava finito. Ma Pastrone ruppe il momento di silenzio: « Signora, è tutto?... ». La Duse rispose: « Voi avete fatto *Cabiria* ».

« Sì, *Cabiria* di Gabriele D'Annunzio ».

« Già. Ma scommetto che il vostro Piero Fosco ci ha messo lo zampino. Era già con voi? ».

« Oh!... certamente. E' molto tempo che è con me, ma... non si chiamava ancora così ».

« Ah! Ho capito tutto » ed abbozzò un sorriso di furberia; ma si trattenne, tornò scura in volto e continuò: « Direte dunque a Piero Fosco che, grazie al suo comodo pseudonimo, io mi trovo qui truf-fa-ta ». Poi con semplicità narrò a Pastrone l'episodio che l'aveva portata a Torino.

Era a Firenze. Si proiettava *Il fuoco* di Piero Fosco. Tutti ne parlavano. Per curiosità volle vedere il film. Anch'essa molte volte era stata sollecitata di prodursi nel cinematografo, come già avevano fatto quasi tutti i grandi attori, ma sempre aveva rifiutato. Finita quella proiezione, che finalmente l'aveva convinta, le era sfuggito il commento: « Ecco uno che sa il fatto suo. Con Piero Fosco girerei anch'io una pellicola ». La frase venne riportata. Dopo qualche giorno le fu offerto il contratto per un film diretto da quell'attore *che era il misterioso autore*. Però questo *non si poteva dire,* poichè quel suo pseudonimo commercialmente non gli apparteneva.

Concluse: « Ora ditemi: ho o non ho il diritto di dire che mi hanno truffata? ». E minacciosa aggiunse: « Ma tra poco s'accorgeranno loro con chi... ». Pastrone la interruppe dicendo: « Truffata! non vi pare che la parola sia troppo grave? Truffata da chi? Non dalla casa produttrice poichè anch'essa, nel desiderio di accontentarvi e di riuscire ad avervi, sarebbe vittima di un'illusione: quella d'aver acciuffato Piero Fosco. Quindi essa è in buona fede verso di voi. Allora, truffata da N.N.? Riflettete. Non temete di cadere nel ridicolo? Diciamo dunque che vi hanno buggerata e, per di più,

malamente. Quindi è giusto che voi protestiate. Urlate, fate una scenata degna di voi... ».

« Ma sapete che siete un bel tomo? Dunque secondo voi dovrei limitarmi a... ».

« A fischiare quel vanitoso, colpevole d'essere assolutamente certo di riuscire a farvi produrre un film eccezionale e di trarne per sè una fama mondiale ».

« Sì, si. Però siete un originale. Ditemi un po': e voi quanti altri ne avete buggerati nel cinema? ».

« Il cinematografo è un'illusione ottica, quindi è tutto un sostanziale inganno ».

« E *Cabiria* di Gabriele D'Annunzio? Ah, ah, ah!... », e scoppiò in una fragorosa risata.

« Dite, donna Eleonora, guardiamoci dalle troppo intelligenti insinuazioni ».

« Sì, parliamo da persone serie ».

« Ricordatevi: quel giovane attore passerà alla storia quanto meno per aver avuto l'abilità di decidervi al gran passo ».

« Ma ora io come me la caverò? ».

« E' semplice: Eleonora dirigerà la Duse ». E il regista le tratteggiò le linee generali che, nella recitazione, guidavano la regìa di Piero Fosco. Come per sgranchirsi, ella s'alzò, si guardò in una specchiera della parete più corta del salotto, poi si girò e si recò alla finestra. Vi si appoggiò, diede uno sguardo alla piazza, poi si rigirò di scatto e chiese: « Credete voi ch'io possa ancor essere qualcosa per lo schermo? ».

« E chi potrebbe dubitarne? ». Tornò lentamente, a tappe, verso Pastrone, mentre egli aggiungeva: « Tutto sta che il soggetto si adatti a voi. Così ad esempio... ». Si fermò un attimo, poi mormorò: « La Signora... » e lei pronta: « ... dalle camelie! Ah, ah! », ma trattenendo il riso completò beffarda: « ... dalle viole! »».

« No », ribattè Pastrone. « *La signora delle tempeste* ». Ora gli era vicina; ma, in controluce, eretta, ferma, con il braccio destro semi proteso e la mano in avanti, come se, nel buio, avesse temuto un ostacolo. Fissi i suoi grandi occhi negli occhi di Pastrone, era già la protagonista. Egli la vedeva riflessa nella prima specchiera della parete lunga che gli era davanti. Si alzò e, da regista, ordinò: « Restate ferma così ». L'occhio esperto già aveva notato che quella sottile lastra settecentesca autentica, era lievemente aberrata, cioè non piana, ma incurvata, cosicchè allungava l'immagine riflessa.

Sempre parlando, la prese per il braccio e la fece avanzare verso il punto esatto. Ella si vide nella specchiera che la rendeva lievemente longilinea. Sorpresa, si controllò con una rapida occhiata verso l'altra parete, ma tornò subito alla prima. Il viso era solo leggermente più ovale, ma il fianco tondeggiante veniva normalizzato, sotto la cappa che le scendeva da una spalla.

Intanto, cercando la trama egli abbozzava delle frasi: « ... Non è demente — dirà uno che, incrociandola, risponderà a due altri che la seguiranno. — E' soltanto assente. Dev'essere stato un grande dolore ». E lei procedeva come un automa, una sonnambula, gli occhi fissi davanti a sè, incurante, forse ignara di tutti quelli che incrociava. Dove andava? Sulla spiaggia come ogni giorno a quell'ora, su di uno scoglio impervio che era ormai detto della Signora delle tempeste. Nel paesetto di pescatori tutti la conoscevano e la rispettavano. Era capitata lì qualche anno prima nell'unico alberghetto. Non si era più mossa. Era gentile e buona con tutti nelle ore mattutine, quando non usciva mai. Un giorno un forestiero la aveva riconosciuta malgrado l'abito trascurato ed i capelli in disordine, con qualche ciocca incanutita. Non aveva però osato avvicinarla. Ma aveva raccontato. Era una grande anima scampata da un naufragio.

« Sì, da un naufragio terribile — disse lei — dove tutto è andato perduto ».

Quando il mare è calmo essa si siede, appoggia il gomito sul ginocchio ed il mento sulla mano. Guarda la lieve onda che corre e resta lì per delle ore come una statua, oppure l'occhio fissa l'orizzonte. Ed il forestiero aggiunse...

« E qui noi vediamo l'antefatto ».

Era ancor giovane e bella, il cuore gonfio di vita e di speranza. Aveva abbandonato il Vero attratta dai sogni di Bellezza. Il sole era radioso, sicuro l'approdo nell'isola del Trionfo. Lì sul ponte si cantava, si amava, si rideva, si folleggiava. Ma d'improvviso l'orizzonte s'incupì. L'uragano si scatenò... Però quando infuria la tempesta sullo scoglio la Signora è eretta, balza da uno spuntone all'altro come un'anima in pena. La mano fa visiera e lei scruta il lontano orizzonte, ora in qua, ora in là. Sul veliero che beccheggia paurosamente, essa s'adopra per dare aiuto al nocchiero, ma un'ondata spazza il ponte e la abbatte; forse la travolge in mare... ma essa s'aggrappa ad una corda.

« Di grazia, sarò proprio io su quel ponte?... ».

E Pastrone: « Oh sì, sul ponte, investita dall'onda, ma in primo piano, in teatro ».

I due erano andati su e giù, indietro e avanti a quello specchio. Lei intercalava delle frasi a quelle di lui, il suo petto ansimava. Si scontrò con una poltrona e vi si abbandonò seduta sul bracciuolo. Anche Pastrone si fermò. L'improvvisazione divenne conversazione, discussione dalla quale la vicenda si delineò tutta, fino al risveglio dell'assente che, in una sequenza possente, nel pianto e nel dolore, ritrovava infine se stessa e la serenità...

E la Duse aggiungeva: « ... che sarà tornata dal mare ».

« E la controfigura la troverete? ».

« L'abbiamo già; non potrebbe essere migliore. Ma la grande parte sarà la vostra. La macchina vi ringiovanirà ».

Si guardò nello specchio: « E lo specchio compiacente? Come farete? ». Pastrone la rassicurò svelandole qualche mistero della macchina da presa. Le parlò del carrello, della prima occasione di venire a tu per tu con ognuno e con tutti gli spettatori. Era raggiante.

« Donna Eleonora, dipende solo da voi ».

Ricompose la cappa di pelliccia. Dalla finestra entrava la luce viola del tramonto: « Ora dovrò cavarmela... come potrò ».

« Prendendo la direzione ».

« Subito dopo partirò. Raduno compagnia. Voglio prepararmi per una *tournée* che mi rinnovi il sangue. Tornerò in primavera, durante un riposo prima del balzo... ».

« ... verso la rinascita. Siamo d'accordo? ».

« Perfettamente d'accordo ».

Pastrone e la Duse si congedarono su questa promessa. Stringendogli la mano un'ultima volta, la trattenne e con il miglior sorriso conchiuse: « E tanti saluti a Piero Fosco, con molte sincere congratulazioni ». Egli rispose: « Non mancherò di dirglielo e grazie per lui ». Si lasciarono.

Il film di Eleonora Duse fu proiettato pochissime sere, poi ritirato definitivamente. Quello improvvisatole da Piero Fosco *fu invece perfetto* come tutti quelli da lui progettati e... non potuti girare.

I ricordi di Pastrone si chiudono con queste parole: « La prima guerra mondiale divampò anche sul nostro fronte. I tre mesi divennero tre anni e mezzo. L'Itala Film, da me costruita con tanta passione, mi sfuggì di mano, ed io abbandonai l'arte dei fantasmi in celluloide. Con questo rimpianto rendo anch'io omaggio alla grande Scomparsa che qui si onora ».

Documenti

Bernhardt e Duse, due interpretazioni

Un mattino della mia giovinezza, nell'ottobre del 1922, lessi sul giornale che Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, proprio tutte e due, sarebbero venute in quella città, a distanza di un mese l'una dall'altra, per recitare nello stesso teatro il « Pavillon ». Che fortuna, che meravigliosa fortuna, pensai. Era sempre stato uno dei sogni della mia vita poter vedere quelle due grandi artiste — ed ora si sarebbe avverato. Poterle vedere tutte e due a distanza di un mese — che lusso! E forse giusto in tempo: erano infatti ormai avanti in età, e sarebbe potuta accadere qualsiasi cosa. Certamente, quella era la mia occasione d'oro. Dovevo subito prendere i biglietti. Ah, questo era il problema: i biglietti! Questo pensiero sollevò un problema finanziario maggiore! La Duse aveva annunciato tre rappresentazioni, la Bernhardt una. Anche ad andarci solo, questo significava quattro biglietti. Presi una matita e dedicai la mezz'ora successiva ad alcuni complicati calcoli matematici. Alla fine avevo tutti i punti cruciali del caso dinanzi a me! La Bernhardt e la Duse mi sarebbero costate cinque pranzi, tre colazioni, due cinema, un quarto di sterlina di tabacco e due tagli e mezzo di capelli! Tutto era lì in un guscio di noce: prendere o lasciare. Presi, naturalmente. La Divina Sarah dalla « voce d'oro » e la Duse dalle belle mani — bene! ogni prezzo era abbastanza a buon mercato!

* * *

La Bernhardt venne per prima e recitò in « Daniel », di Louis Verneuil. Benché arrivassi a teatro piuttosto presto, la sala era già abbastanza affollata, ancora alcuni minuti e tutto il teatro fu pieno. La leggenda di Sarah Bernhardt sembrava scintillare e vibrare nell'aria, dando al teatro un accelerato battito di eccitazione. Il candeliere di cristallo, le luci, l'oro e l'arancione delle poltrone, gli occhi del pubblico — tutto sembrava più luminoso e più gaio del solito; ed anche molto più rumoroso. Tutti parlavano, persino coloro che non si conoscevano. Un alveare ronzante, in attesa dell'arrivo dell'Ape-Regina! Sembrava quasi che l'intero teatro avesse ricevuto un colpo sulle braccia ed una goccia di atropina negli occhi. Quella sera l'eccitazione al Pavillon Theatre era splendente, spumeggiante e brillante, come i pendagli dell'immenso candeliere che pendeva dal soffitto, scintillante di improvvise piccole fiamme blu

e oro. L'atmosfera era allegra, grandiosa, fastosa, non dissimile dalla carriera della stessa Sarah Bernhardt. Non c'era accento di tragedia, malgrado ognuno sapesse, naturalmente, della perdita della gamba che la grande artista aveva subito, della sua età avanzata, e della fragile maschera di porcellana posta sul suo volto per far scomparire le rughe (il primo tentativo di plastica facciale). Strano a dirsi, c'era nell'aria qualcosa decisamente da circo. Il chiasso vi faceva pensare alla torre di Babele poiché gran parte del pubblico era francese ma c'erano anche molti stranieri. Francese, inglese, russo e altre parole meno familiari volteggiavano nell'aria come insetti esotici, facendo un animato ronzio. Svariate intonazioni ed accenti si urtavano l'uno contro l'altro in un'allegra cacofonia.

Un numero sorprendentemente grande di persone mangiava cioccolate e caramelle, parlando e masticando nello stesso tempo e facendo fruscianti rumori nello scartare i rigidi piccoli pezzi di carta. Inoltre, il teatro sembrava coperto di programmi, ed erano tutti in movimento, come piccoli uccelli bianchi dalle ali palpitanti. Tutti sembravano leggere e rileggere il leggendario nome stampato — Sarah Bernhardt — quasi per assicurarsi che tutto non era un sogno. Poi, attraverso la confusione dei rumori, giunsero i colpi del martello di legno sul tavolato del palcoscenico — quel segnale strano e alquanto prosaico con il quale i francesi usano annunziare l'inizio di uno spettacolo. Il suono è aspro e discordante ma, consacrato dalla tradizione, appare intimo e melodioso ed è molto caro al cuore.

Ah, che momento! Che momento in ogni teatro. Cosa si può paragonare con questi pochi magici secondi, nei quali le luci si abbassano lentamente ed insieme ad esse pian piano si abbassa il chiasso del pubblico, fino a calmarsi nel silenzio, come le ali di una farfalla morente. Allora, viene quell'incantato momento di crepuscolo teatrale in cui tutte le lampade divengono piccoli globi di ambra risplendente che esitino un poco prima di essere spenti dall'interruttore invisibile; poi un'onda di luce pienamente colorata scaturisce dolcemente, simile a un gatto, e dalla ribalta va sul sipario dandogli una sua vibrante vita! Quel sipario — che nasconde misteri e splendori sconosciuti, un nuovo mondo di bellezza e di vita intensa che sta per aprirsi davanti a voi. Non importa quale lavoro, non fanno differenza gli attori, questo sipario chiuso che sta per aprirsi è sempre fonte di squisita ed ansiosa attesa. Il velo di Maya, la deità. C'è qualche anima così arida ed insensibile da pensare in quel momento a qualcosa che non sia quel sipario affascinante; due occhi che possano guardare qualcosa di diverso da quelle pieghe, con anticipazione vigile ed immobile! Uno siede stregato, con strani brividi che gli formicolano per la spina dorsale, di tutto dimentico tranne che di quel momento, al di fuori del mondo reale, al di fuori del tempo, parte di quel grande silenzio che è sopraggiunto. Poi, il sipario si alza!

Là, sul palco, reclinata su un letto, tra molti cuscicni, c'era Sarah Bernhardt. Il teatro tremò sotto l'impeto dell'ovazione per l'artista. La Bernhardt curvò profondamente la testa dai riccioli biondi, accettando quel tributo con dignità e grazia regale. Gli applausi erano inframmezzati da grida di « Sarah! La Divine Sarah! ». L'applauso durò a lungo; evidentemente, la gente gioiva nel dare il via ai propri sentimenti. Dopo di ciò, la rappresentazione continuò.

Guardavo la Bernhardt con la massima concentrazione: non volevo perdere nulla. Durante la rappresentazione furono presenti in me due sentimenti predominanti — uno, l'avidità curiosa; l'altro, l'affascinante leggenda della Bernhardt che aleggiava persistentemente nel mio subconscio, il costante pensiero che stavo guardando qualcuno che era stato molto grande, molto affascinante nel passato. Questo pensiero non fu mai cancellato da un'emozione di quanto meravigliosa essa fosse ora, non nella memoria ma nel momento presente. Essa appariva piccola e magra. Era molto vecchia, molto più vecchia di quanto non mi aspettassi. Sapevo che aveva soltanto 63 anni, ma appariva molto più vecchia. La massa dei riccioli gialli sulla sua testa appariva come un'imbarazzante e incongruente apologia per una donna della sua età. Sapevo che la Bernhardt aveva il volto non solo truccato ma costantemente stirato da qualche dura e ingenerosa patina chimica (si diceva che fosse smalto). Essa poteva sorridere a mala pena, si aveva la sensazione che il sorriso facesse del male al suo volto disseccato, dipinto di rosa e di bianco.

Ascoltavo la sua voce, questa era la famosa « voce d'oro » che con la sua bellezza aveva incantato migliaia di persone. Quella magìa ora non c'era più, rimaneva soltanto la magìa di una gloria passata, anch'essa forte e dura a combattere. La voce era molto vecchia e un po' rasposa. Dapprima mi spaventò quasi; poi mi ci abituai e poco dopo la trovai affascinante ed attraente. La « r » dei parigini è un suono decisamente gutturale; il suo lo era ancora di più: partiva dal fondo della gola e rotolava più volte sopra la sua lingua prima di uscire fuori a colpire l'orecchio, come un rullio di un tamburo vecchio ma ancora sonoro. Ricordo particolarmente la battuta che indirizzava all'attore che recitava la parte del dottore, offrendogli una sigaretta con un gesto sinuoso e pieno di grazia: « Cigarrrette, Docteurr? ». Quelle « r »! Per molto tempo dopo la rappresentazione mi sono ripetuto quella battuta, come del resto me la ripeto anche ora quando penso alla Bernhardt — me la riporta alla mente in modo così vivo! Se la morte dovesse prendere la figura di una donna e vi dovesse offrire una sigaretta, essa suonerebbe proprio così, ne sono sicuro: « Cigarrette, Docteur? » — pallini da caccia rinsecchiti rotolanti su una cartapecora. Notai il suo insolito modo di tenere la sigaretta con la mano destra: la mano chiusa a pugno, la sigaretta tra l'indice e le altre dita, il bocchino spinto da sotto, dal pollice.

Ella non si muoveva, naturalmente, ma tutti i tuoi gesti erano vigili e precisi. Le battute erano nette ed animate! Ella stava « dando una rappresentazione » — e di ciò si era coscienti —; tutto l'esteriore era splendente, ma in qualche modo mancava la sostanza. C'era luce, ma era fredda e non ti scaldava. C'era anche una fiamma, tagliente e nitida, ma non ti bruciava. « Vorrei averla veduta quando era giovane — continuavo a ripetermi — deve essere stata meravigliosa; vedo che lo è stata ».

Provavo per lei una vera ammirazione, ma sentivo anche che il presente per se stesso era incompleto e non soddisfacente, si guardava e si ascoltava con rispetto ma si rimaneva freddi, staccati, tranne per quello stimolante autoricordo, « Questa è la Bernhardt, la grande Bernhardt. Ah, deve essere stata superba ai suoi tempi! ». Osservavo la rappresentazione con attenta concentrazione aspettando quel piccolo tocco, quel « qualcosa » che fa la gran-

dezza. Gli attori di genio possono eseguire tutta una rappresentazione in modo bello e altamente soddisfacente, ma tuttavia sempre nei limiti di un semplice recitare di talento. Poi, improvvisamente, in una scena, o in un gesto o in una intonazione, essi fanno qualcosa che ha la natura della rivelazione, che ha l'impronta del genio. Allora, per quell'attimo di ispirazione, il palcoscenico si illumina della grande presenza come un oscuro paesaggio che prenda vita sotto la rapida e accecante sferzata di un fulmine.

La Bernhardt ebbe questo attimo alla fine dello spettacolo, nella scena della morte. Sprofondata tra i cuscini del letto, essa stava morendo. Negli ultimi istanti, mentre il palpito della vita fluiva ancora attraverso il suo cuore, si rizzò a sedere. Improvvisamente qualche cosa di strano e di possente guizzò nella sua voce e sul suo volto, malgrado la bianca e bambolesca maschera di smalto che lo ricopriva. Ancora pochi secondi, alcune parole a metà bisbigliate e la vita non c'era più. Ora, tutte le attrici che ho visto morire sul palcoscenico e, sono sicuro, tutte le attrici che dovessero morire in questa particolare scena, sarebbero ricadute indietro sui cuscini, con le braccia graziosamente abbandonate lungo i fianchi, il viso pallido incorniciato dai capelli ricciuti, distese sui cuscini in modo da essere visibili a tutto il pubblico, con l'ultimo sorriso radioso, sereno, triste o come più vi piace. Ma non fece così la Bernhardt: inaspettatamente, con un colpo che ti fece sedere rigido e tremante nella tua sedia, essa cadde *in avanti* come una figura di piombo pesante e zoppicante, con le braccia pateticamente e goffamente abbandonate lungo i fianchi, con le palme rivolte in sù. Non si mosse più. Era la morte, rigida, definitiva, improvvisa. Apparente, naturalmente, ma era arte pura, era quel tocco che faceva proclamare: Sarah Bernhardt la grande è sul palcoscenico.

Il teatro si scosse in una immediata furia di applausi. Il pubblico saltava su e giù sui sedili. Vi furono molte chiamate. I suoi inchini erano bellamente predisposti. Ella stava nel mezzo del palcoscenico, con le braccia spalancate, sorretta da due attori. La sua testa si inchinava profondamente, la vera immagine di Cristo sulla Croce. Ella non cambiò quella posizione per tutte le chiamate; solamente, di tanto in tanto, alzava la testa per poi farla cadere nuovamente sul petto. Non avevo mai sentito tanto rumore in teatro; era una festa per tutti, tutti gridavano: «Bravo! Bravo! Ah, la divine Sarah! Bernhardt la Divine, vive Sarah! Vive la Divine!». Mi unii al tumulto generale applaudendo fino a che ebbi male alle mani, e urlando vigorosamente con tutta la forza della mia voce.

Dopo un po', il pubblico cominciò ad uscire dal teatro. Andai all'entrata del palcoscenico nella stretta strada a fianco del teatro. C'era già una folla. I loro animi erano allegri e leggeri. Commenti entusiastici si alternavano nella allegra confusione delle voci. Una limousine lunga e nera era ferma davanti alla porta. Dopo un po', la piccola porta si aprì e la Bernhardt apparì con un bouquet di rose rosse tra le mani, aiutata da due uomini. La folla si agitò nuovamente. Un forte grido salì verso il calmo e conservatore cielo di Londra: «Bravo, bravo! Vive la Divine! Vive Sarah!». La gente agitava le mani in aria. La Bernhardt si inchinò graziosamente. La misero sulla macchina e questa partì. La folla corse dietro ed ai lati dell'automobile, gridando e ondeggiando fino a che la macchina acquistò velocità e sparì dietro l'angolo.

Io fui tra quelli che corsero, io fui tra quelli che gridarono. Passai dei momenti belli ed esilaranti, come li passarono tutti gli altri. Finalmente, chiacchierando e ridendo, la folla si disperse per le molte strade di Londra.

Il giorno successivo, ripensando alla rappresentazione, raccolsi le mie impressioni. Avevo avuto una serata eccitante, avevo passato degli splendidi momenti. La Bernhardt era indiscutibilmente meravigliosa ed era ancora visibile la sua tecnica magistrale. Probabilmente nel passato essa era stata forse irresistibile ed ispirata. Eppure dovevo, ed abbastanza malvolentieri, confessare a me stesso la mia delusione. La leggenda del passato era più forte e più ispirata dell'attrice del presente. La Grande Bernhardt, la Divina, la cui arte e la cui voce d'oro avevano stregato e trasportato i pubblici, io non la vidi. Vidi una attrice vecchia e coraggiosa, ancora padrona di una tecnica sopraffina, ma dalle ceneri spente, stanca; un'attrice che doveva essere stata grande ai suoi tempi. Mi sentivo un po' triste e nel mio cuore mi inchinavo profondamente e con reverenza all'orgoglioso e splendido spirito di una piccola donna con la faccia smaltata e con i riccioli d'oro che trovava ancora forza e coraggio di calcare le tavole del palcoscenico, dietro quelle luci della ribalta che essa amava tanto.

« Cigarrette, Docteur? », per molti giorni quella battuta mi perseguitò, come il soffice rullìo delle bacchette di tamburo su di una pelle secca.

* * *

Un mese più tardi, Eleonora Duse arrivò a Londra. Dette tre rappresentazioni: « La donna del mare » e « Gli Spettri » di Ibsen, « Così sia » di Tommaso Gallarati-Scotti. Li vidi tutti e tre. Ne descriverò uno solo, « Così sia », poichè esso fu il più interessante.

Di nuovo mi trovai al Pavillon Theatre presto e di nuovo il teatro fu subito pieno. Cosa strana: era il medesimo teatro, lo stesso arancione e oro, lo stesso candeliere di cristallo pendente dal soffitto, lo stesso pubblico — inglese con molti stranieri, come allora — eppure, tutto appariva completamente diverso da quella serata in cui aveva recitato Sarah Bernhardt.

Le luci sembravano soffici e morbide, c'era un grande silenzio in teatro e le persone sembravano prendere posto in punta di piedi e parlare a bisbigli! Nessuno mangiava caramelle e i programmi erano maneggiati da dita delicate e silenziose. Il teatro era calmo, quasi fosse stato allora ricoperto da una soffice nevicata. Eppure, sotto questa quiete, c'era un'eccitazione elettrica. Potevate sentirla formicolare nell'aria, correre su e giù per la vostra spina dorsale, far battere il vostro cuore troppo svelto e troppo forte, o per lo meno forte abbastanza quanto bastava per far protestare il vostro vicino. Ma nessuno protestava, i volti di tutti erano infocati, le mani rapide e nervose e voi sapevate che anche i loro cuori battevano troppo forte per questo silenzio reverente. Ah, la meravigliosa influenza che un piccolo essere umano può esercitare su migliaia di suoi simili e che questi accettano gratuitamente e con gioia. In entrambe le sere — quella della Bernhardt e questa della Duse — c'era una piccola e fragile donna di 63 anni che, lontanissima dal pubblico, fuori della sua portata fisica, dietro le solide mura, dietro il pesante sipario, dietro il palcoscenico, in qualche piccolo sgabuzzino di uno spogliatoio sedeva davanti ad uno specchio, preparandosi al lavoro, raccogliendo l'ispirazione ed ogni più piccola oncia della sua preziosa forza. Eppure questo piccolo fagotto di

fragile umanità influenzava, con indiscussa ed irresistibile autorità, centinaia di persone più giovani, più forti e più in salute che erano in teatro! Non solo! persone che avevano anche pagato, e con gioia, per sottoporsi a questa dolce tirannìa. Sì, le persone in sala erano come le corde di un pianoforte a coda, pronte a rispondere a qualche suono supersonico, non udibile da orecchio umano che veniva da quel lontano spogliatoio. Le corde erano tesissime e senza tremito, e voi potevate quasi udire una melodia, prima ancora che le sapienti mani toccassero la tastiera.

Quando le luci cominciarono ad abbassarsi, il quieto silenzio del teatro si fece così profondo che si poteva sentire volare una piuma. Il sipario si alzò con un soffice fruscìo — anche esso sembrava più silenzioso quella sera. Là, sul palco, c'erano alcuni attori italiani. Il suono musicale ed arioso della loro bella lingua passò sopra le luci della ribalta come una cascata di acqua fresca e scintillante. Io non conoscevo l'italiano, così come non lo conosceva la maggioranza del pubblico, ma questo non ebbe alcuna importanza per la rappresentazione che seguì. Ascoltavamo gli attori così come si ascolta un preambolo privo di importanza; stavamo tutti aspettando l'entrata della Duse.

Finalmente, dal fondo del palcoscenico apparve una piccola fragile figura, vestita con una veste da contadini, con un fazzoletto colorato intorno alla testa. Dire che ella fece un'entrata sarebbe stato sbagliato — ella apparve, quasi materializzandosi dall'aria del palcoscenico. Non sapevo nemmeno dove ella fosse, fino a che una ritardata ondata di applausi sommerse il pubblico. La figura si fermò nel mezzo del palcoscenico — completamente immobile — fino a che l'applauso si calmò. Così, questa era la Duse! Guardai. Mio Dio! Una donna vecchia, vecchia. E così leggera e fragile che poteva soffiarla via dal palcoscenico con la stessa facilità con cui si spegne un fiammifero. Un viso pallido, quasi trasparente — bello, oh sì! veramente bello con occhi neri immensi, e rugoso. Quante rughe! Profonde e nette, ben disegnate da anni di vita e di sofferenze. Ed erano scoperte, senza vergogna, senza una traccia di trucco per coprirle. Non la minima ombra di rossetto aveva toccato quelle pallide labbra. Sotto il fazzoletto colorato che era sulla sua testa, vidi i suoi capelli: erano bianchi, come neve candida!

Sentii improvvisamente male al cuore, come se delle dita di ferro l'avessero stretto. Mi gettai indietro sulla sedia, mentre delle lacrime appannavano i miei occhi. Il coraggio di quella donna! E la profonda tristezza di esso! La sconfinata tristezza del mondo intero, la tristezza della vecchiaia e delle sue pene! Volli quasi non essere là. Il programma diceva che nel primo atto la Duse è una giovane contadina di 23 anni, madre di un bambino, moglie di un ubriacone. Poi, il secondo e il terzo atto si svolgono 30 anni più tardi. Come potevo guardare lo spettacolo di questa piccola vecchia donna che recitava la parte di una giovane madre e non morire di imbarazzo e di pena... ma non morii. « Ah, voi uomini di poca fede! ». Sì, quello ero io: « di poca fede! ». In pochi minuti scopersi quanto torto avevo avuto e quanto codardo ero stato. Un miracolo avvenne — uno di quei miracoli che non potrete dimenticare mai più, che diviene una continua ispirazione per tutta una vita. Attraverso la bianca magìa del genio, soltanto pochi minuti più tardi, la stessa Duse — rughe, capelli bianchi e tutto il resto — divenne una giovane

donna, vibrante, bella, forte. Come avvenne, non so: fui completamente inconscio del cambiamento fino a quando esso non fu compiuto e improvvisamente me ne accorsi. Stavo guardando la giovinezza, la vera primavera della vita. Ella sedeva là, vicino alla culla del suo bambino: una giovane madre.

La storia della commedia — un vero melodramma di secondo ordine da un punto di vista letterario —, era abbastanza semplice. Io ne ricordo solo questo: la giovane madre ha un marito ubriacone, orribile e crudele. Il bambino, ancora nella culla, si ammala molto gravemente. La madre nella sua disperazione prega il Signore. Essa non ha beni terreni da offrire in sacrificio, nè danaro con cui comprare candele per l'altare; così, ella promette a Dio, per la guarigione del suo bambino, il solo tesoro che ella possiede. Quel tesoro è un ricordo nel quale la sua mente e il suo cuore trovano la loro sola consolazione alla profonda miseria della sua vita. Una volta, prima del suo matrimonio, ella aveva visto fuori della sua finestra un bel giovane passare sulla via. Egli si era fermato e l'aveva guardata, i loro occhi si erano incontrati, le loro labbra avevano sorriso. Ella si era immediatamente innamorata di lui. Ma lui aveva continuato per la sua strada, nè lei l'aveva mai più rivisto. Da allora, il ricordo di lui era divenuto il più caro dei suoi beni. Ora, essa lo offriva al Signore! Se Lui gli guariva il bambino, essa gli avrebbe sacrificato quel felice ricordo: mai più avrebbe pensato a quel giovane. La scena della preghiera era indimenticabile; ora scrivendola, la storia sembra così tenue e difficile a digerire, ma quella sera, nella preghiera della Duse, sembrava essere un capolavoro di concezione e di letteratura drammatica. Essa la rese altamente credibile, commovente.

Naturalmente, tutti avevano sentito parlare delle famose mani della Duse. Erano belle. A volte come fiori, a volte come spade. Esse avevano delicatezza e forza; potevano essere gentili e ferme. Essa le usava con grande semplicità e grazia. Erano sempre vigili, espressive e davano una infinita varietà di emozioni e di sentimenti. Essa si affidava molto alle sue mani. E cosa dire della sua voce? Per me essa era la più bella voce che mai avessi udito. Era ricca e musicale, piena di sentimento. Si piegava ad ogni suo impulso, ad ogni sua emozione facilmente e dolcemente e non dava mai l'impressione di essere coscientemente modulata. Il suo italiano era così affascinante che io decisi immediatamente di imparare quella lingua. (Il giorno successivo mi comprai un volume: « L'italiano senza maestro »). Essa recitò la scena della preghiera con tale disarmante semplicità e tale fascino, il suo volto e la sua voce avevano una tale calda serietà, una tale purezza di sentimento che io mi scopersi a pregare con lei. Dio non poteva rifiutare una preghiera come la sua! Il bambino guarì.

Nel secondo atto, la Duse recitava la parte di una donna vecchia; ma io provai piuttosto l'impressione che la Duse, giovane, doveva recitare una parte di carattere. Quando apparve nel secondo atto, era una donna differente. Sembrava realmente aver vissuto 30 anni durante l'intervallo. Eppure nessun cambiamento era intervenuto nel suo esteriore; nessuno, tranne il fatto che ella indossava un vestito nero e si era tolta il fazzoletto dal capo, lasciando così vedere il pieno alone dei suoi capelli nivei. Ma c'era un diverso sentimento interiore — maturità, età; i suoi movimenti e le sue posizioni avevano subito un

sottile cambiamento. Pensai che essa ora appariva anche più bella che nel primo atto. La bellezza della giovinezza è affascinante, è vero, ma quando la vecchiezza è bella, il che accade di raro, ti acceca e ti benedice con la sua serena gloria. Questo era quello che lei aveva: una gloria serena e radiante. Mentre nel primo atto voi sentivate nella giovane contadina la giovinezza e la carne, ora voi ne avvertivate lo spirito. La Duse aveva una sorprendente spiritualità. Potevate sentirla, non solo sul palcoscenico, ma nello stesso pubblico, e persino in voi stessi — sembrava che essa vi elevasse ad un livello superiore di pensiero ed a sensazioni più belle. La stessa aria del teatro era più pura e più dolce quando lei era presente.

Addentrandoci nel dramma, apprendiamo che il marito ha abbandonato la moglie e che, per una ragione od un'altra, molto vaga per me ma che non aveva nessuna importanza, il figlio rimprovera la madre per la diserzione del padre! Sembra che egli sia stato erroneamente informato da qualcuno che la Duse è una cattiva madre. Venendolo a sapere, egli stesso sparisce di casa. Dopo aver vissuto abbastanza tempo in solitudine, tanto da diventare vecchia, la Duse decide di ritrovare suo figlio, di spiegargli la verità prima di morire. Esse parte a piedi, come una vagabonda, con un sacchetto di cibo e tutti i suoi pochi averi sopra la spalla. Finalmente arriva là dove è suo figlio e lo trova in compagnia di allegri amici, giovani uomini e donne. La Duse entra e si fa riconoscere da suo figlio. Quale affamato amore era scritto sul suo volto, quale felicità, che desiderio di un piccolo segno di tenerezza nei suoi profondi occhi neri. Il figlio non vuole nemmeno parlare con la sua vecchia madre; egli non vuole credere ciò che lei ha da dirgli e alla fine, malgrado i suoi strazianti tentativi di convincerlo della verità, si rivolta verso di lei con rabbia furiosa e dopo un lungo soliloquio di offese e insulti esce di scena. Allora la Duse è lasciata sul palcoscenico, sola. Cosa potrà fare ora, mi domandavo quale punto potrà raggiungere in questa emozione tragica, più alto di quelli già toccati in tutta la scena precedente! Sentii che ogni attrice si sarebbe qui dissolta in incontrollabili amari singhiozzi.

Tutti sedevano incantati, timorosi di respirare, guardando il palcoscenico dove stava quella solitaria figura dai capelli bianchi. Allora, un altro segno di genio illuminò il teatro. Essa rimase immobile per lungo tempo guardando dietro il figlio scomparso, ascoltando le risate dei suoi compagni giungere da lontano. Poi, lentamente, essa sollevò il volto verso il cielo, alzò le braccia e sorrise! Che sorriso! Esiste la pena che si risolve in lacrime; o anche una più grande pena che scoppia in strazianti singhiozzi, o quella ancora più grande forse che gela il viso in una maschera di ferro, ma esiste una pena così vasta e profonda che trascende le lacrime o le moschera e trova la sua espressione in un sorriso. Quel sorriso fu il suo sorriso. Era insopportabilmente tragico e insopportabilmente bello. Voi sapevate che dentro il suo petto il suo cuore stava lentamente morendo in una silenziosa pena. Cristo deve aver sorriso con quel sorriso mentre diceva: « Perdona loro, perchè non sanno quello che fanno! ». Il sipario stava scendendo su quella sottile figura che stava sola, sorridendo verso il cielo.

Le luci si accesero. Non due sole mani si mossero per applaudire; non potevano. Tutto il teatro stava piangendo. Io stavo piangendo, da molto tempo

avevo rinunciato a combattere le lacrime che mi soffocavano. Le lasciai andare — non provavo nè vergogna nè imbarazzo poichè guardandomi intorno vidi che tutti gli altri erano troppo occupati con le loro lacrime. Quando qualcuno disse che la tragedia innalza e purifica le anime degli uomini io sono sicuro che era proprio ciò che egli voleva dire. Mi sentivo pulito e innalzato; e felice. E i volti intorno a me erano più radiosi, più buoni, più belli. Le lacrime causate dalla bruttezza, dalla disgrazia o dalla crudeltà sono lacrime dure, distruggitrici, ma quelle sparse come tributo alla bellezza senza misura, quelle che ti vengono date con generosità senza limiti, sono lacrime di grazia e di gratitudine. Ti guariscono e ti fanno integro, completo, armonioso partecipe dell'universo e di Dio. Ti fanno vivere pienamente e completamente, durante quei momenti ispirati. Come una piccola donna poteva fare questo a noi tutti? E pensare a quel palcoscenico, con quel piatto scenario dipinto, quei puntelli falsi, quelle luci oscure alle quinte, coperte con pezzetti di gelatina, manovrate da sudate mani di scamiciati macchinisti! Eppure questo sentimento purificatore scese da quel palcoscenico su centinaia di spettatori poichè vi stava sopra una solitaria attrice dai capelli bianchi. Ah, la pura, la nobile arte del teatro — come vi rende simili a Dio quando un grande spirito come la Duse vi serve!

Durante il breve intervallo che seguì nessuno parlò. Quando il cuore è pieno fino all'orlo le parole non sono necessarie. Le luci si oscuravano di nuovo e il sipario si alzò sull'ultima scena: una piccola chiesa di una cittadina d'Italia, un altare, una figura della Vergine, alcune candele che ardevano. La Duse entrò, con uno scialle nero gettato sulla testa e sul corpo. Andò all'altare e si inginocchiò in preghiera ai suoi piedi. Essa pregava per il figlio. La preghiera di una madre il cui cuore non conosce limite d'amore e di perdono per il suo primo ed unico nato. Voi non potevate vedere il volto della figura inginocchiata; sole due mani bianche, strette in umile adorazione, mani che sembravano essere venute fuori dai quadri di Leonardo o del Lippi per vivere una vita di squisita bellezza spirituale.Le luci delle candele, la piccola figura in nero e le due mani simili a due bianchi fiori in preghiera. E poi la voce della Duse che pronunciava parole tenere, dolci, che divenivano sempre più dolci, fino ad un semplice sussurro per afferrare il quale dovevate tendere le orecchie. Poi, più nulla. Le mani si mossero un poco e caddero, come due petali ed insieme con esse la piccola figura nera del corpo sembrò fondersi e dissolversi in una semplice ombra sul pavimento del palcoscenico. Lentamente il sipario si abbassò. Le luci si accesero.

Io non avevo mai assistito e non assistetti in seguito ad un tale immobile silenzio. Poteva essere che l'intero pubblico fosse morto con l'infelice madre sul palcoscenico? Passarono lunghi minuti. Nessuno si muoveva. Nessuno diceva una parola. Poi improvvisamente, come se un dito avesse premuto un solo bottone, l'intero teatro si alzò come un sol uomo, ed uno applauso spesso e pieno scosse le mura. Era un tipo di applauso a mitraglia, tremendamente serio, persistente, quel tipo di applauso che voi sentite non cesserà mai, ma che continuerà ad andare avanti fino alla fine dei tempi. Vi furono quindici chiamate. La Duse si inchinò con grazia ed una umiltà priva di affettazione che avrebbero portato le lacrime ai vostri occhi, se non c'erano già. Si inchinava leggermente, abbassando profondamente la sua testa bianca — un giglio dallo

stelo nero nel vento. Se voi conoscete le usanze del teatro inglese, saprete che il pubblico comincia ad andarsene qualche minuto prima che il sipario si abbassi sull'ultimo atto. C'è il ritorno a casa: gli ultimi autobus, la sotterranea eccetera. Questa volta non una sola persona si mosse. Solo quando apparve quel rude e realistico guardiano il cui « E' finito, signore e signori » è irrevocabile, solo allora il pubblico cominciò ad uscire dal teatro.

Quanto differente questa uscita da quella che si era avuta la sera della rappresentazione di Sarah Bernhardt. Nessuno parlava; tutti sorridevano e stringevano ancora con le dita i fazzoletti, uscendo senza fretta attraverso le molte uscite, come un'onda silenziosa che si dissolva sulla sabbia. Mi avviai all'entrata del palcoscenico, naturalmente. Mentre voltavo l'angolo per entrare nella stretta strada, mi venne fatto di pensare che non doveva esserci nessuno dato che non si udiva alcun suono da quella direzione. Ma mi trovai una gran folla che stava già aspettando. Una lunga limousine nera era di nuovo accanto alla porta. La notte era bella, si potevano vedere le stelle in cielo. La gente era tranquilla. Alquanto strano era il fatto che molti uomini si erano tolto il cappello. Un comune spirito di reverenza li teneva uniti e si poteva sentire che tutti quei cuori umani erano riscaldati di affetto e di gratitudine. C'era nell'aria una preghiera. Quella piccola strada di Londra, dalle bianche mura fuligginose, con quella piccola porta arruginita alla quale erano incollati tutti gli sguardi, divenne quasi una cattedrale. Sì! Dio stava sulla porta del palcoscenico quella notte. Infine, la porta si aprì e la Duse apparve: in nero, con un leggero velo sopra i suoi capelli bianchi. Nessuno pensò ad applaudire. Non una parola fu pronunciata. La folla si divise in silenziosa venerazione e aprì un varco fino alla macchina. La Duse avanzò. Qui essa appariva anche più piccola e più fragile che sul palcoscenico — una visione trasparente. Come può esserci tanto spirito in un corpo così piccolo! si pensava con timore e tenerezza. Essa era nell'auto ora. La macchina si mosse, rombando dolcemente, quasi conscia del carico leggero ma prezioso che conteneva. La folla davanti ad essa si divise aprendo uno stretto passaggio. Nessuno si mosse per corrergli dietro. Rimasero fermi a guardare quel pallido volto dentro la macchina, che risplendeva di un sorriso gentile e stanco. Quando la macchina scomparve, rimanemmo ancora per un poco immobili, con gli occhi ancora umidi e con i cuori grati e benedicenti. Poi la moltitudine tutta sembrò prendere un respiro lungo e profondo e si mosse nella notte, ciascuno per il suo cammino.

Rimasi sotto l'incanto di quella sera per molti giorni. Ma cosa dico? Sono passati anni, e molti altri ne passeranno, ma ogni volta che penso alla Duse l'incanto ritorna e mi tiene stretto nel suo abbraccio, sempre forte e commovente. E quando penso alla Duse e alla Bernhardt devo riconoscere che la Bernhardt mi ha reso cosciente del suo grande ed affascinante passato, ma la Duse mi ha toccato il cuore con un dito di fuoco, mi ha gentilmente preso per il collo e mi ha fatto inginocchiare in venerazione ed adorazione — non un fantasma di una gloria passata, non una leggenda aurea che non è più, ma una interprete vivente, ispirata, eternamente giovane, artista per grazia di Dio.

ROUBEN MAMOULIAN

(*Traduzione di* OLGA SIGNORELLI, *alla cui cortesia dobbiamo la pubblicazione dell'inedito di Mamoulian in suo possesso*).

Un ritratto di Eleonora Duse con dedica e motto. A SINISTRA: La Duse a 14 anni, al tempo del suo debutto in teatro con « Giulietta e Romeo » a Verona. SOTTO: Appunti per *Cenere*.

Rosalia = la madre =
Anania = il figlio =

Solo loro due
amore e dolore

Loro due
soli

Il primo e quarto foglio e (SOTTO) i due fogli centrali della lettera di Eleonora Duse a Grazia Deledda dopo *Cenere*, il 25 novembre 1916 (*vedere il testo a pag.* 25).

Tre fotogrammi di *Cenere*.

I

II

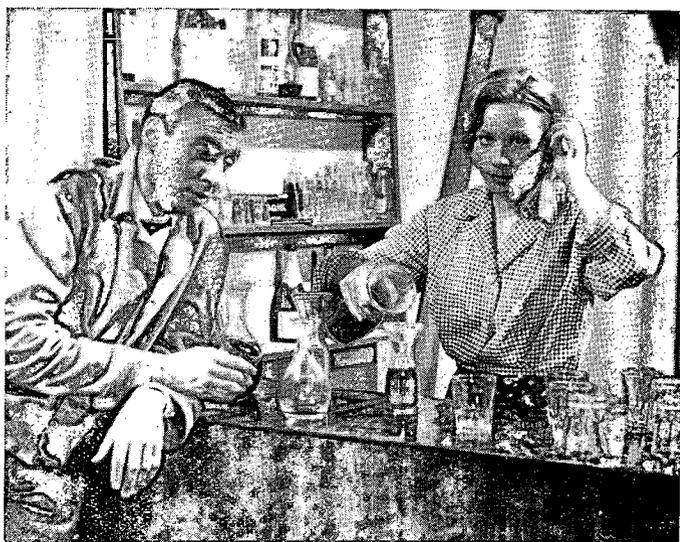
In questa pagina e in quella a lato gli otto fogli della lettera di Eleonora Duse a Giovanni Papini (*vedere il testo a pag.* 27-28).

III

IV

« SHO..TS » FINALI AL C.S.C. - *Il nemico* (II anno) di Gianfranco Mingozzi. (Paola Petrini).

Un valzer per Nora (II anno) di Giovanni Fago. Gretta Rosati). SOTTO: *Amore un chiodo* (II anno) di Giancarlo Romani Adani. (Bruno Scipioni).

Fine d'estate (II anno) di Luciano Arancio. (Maria Cappellini, Massimo Pagnutti). SOTTO: *Club Navarro* (I anno) di Fernando Morandi. (Rosalba Neri, Roberto Palombi).

Non torna la primavera (I anno) di Benito Buoncristiani. (Tina Gloriani, Enrico Salvatore). SOTTO: *Roma 3 giugno '44* (I anno) di Giuseppe Ferrara. (Gregor Bals).

Testimonianza di un collaboratore

Riccardo Artuffo, giovane giornalista di valore, amico di Piero Gobetti, che pubblicò la sua tragedia « L'Isola », morì a Torino nel periodo turbinoso che seguì l'ultima guerra mondiale. Egli fu collaboratore di Eleonora Duse nei tentativi che l'attrice fece nel campo del cinema. A lui ella scrisse prima di partire per l'ultimo suo viaggio verso l'America: « Isola, io navigo senza lamento ». I manoscritti di Riccardo Artuffo e gran parte dell'epistolario con la Duse, purtroppo, sono andati perduti. Alla cortesia del Sen. Umberto Zanotti-Bianco, che gli fu amico nella sua giovinezza, dobbiamo il seguente brano dei « Ricordi sulla Duse », scritti nel 1928.

Ho conosciuto Eleonora Duse a Roma diciassette anni fa: ma fu un rapido incontro. Era già incominciato per lei il lungo periodo di silenzio che, per oltre un decennio, la tenne lontana dalle scene.

Pochi anni più tardi, avendo scritto una tragedia, « L'Isola », che, naturalmente, a me pareva un capolavoro, decisi fra me, ancor più naturalmente, che dovesse rappresentarla proprio la più grande attrice del mondo. E da Torino mi precipitai a Roma, dove mi presentai all'attrice col mio bravo copione e con un fascio di rose.

Da principio non volle neanche sentirne parlare:

« Io, recitare? Ma lei scherza! Io sono morta, morta, morta! ».

Ma mi vide insieme così ingenuo e così appassionato, che subito nel volto le si diffuse un'espressione di tenerezza quasi materna. Sempre, sempre i giovani animati da un ideale d'arte ebbero in lei un'amica generosa e premurosa. Accondiscese a prendere il copione, avvertendomi, però, che non l'avrebbe letto subito. Avevo già ottenuto molto: ero felice. Congedandomi, riprese un suo tono ironico, di una ironia tutta propria della gente veneta, piena di dolcezza e di grazia.

« E lei ha avuto questa bella idea di fare seicento chilometri per portare a me, proprio a me — una morta! — la sua tragedia? Ma si può essere più pazzi? ».

Però, un'ora dopo mi raggiungeva all'albergo un suo bigliettino: « Mi perdoni se ho camminato *con zampe di elefante* sul suo sogno di giovane. Mi perdona? Leggerò. Intanto la ringrazio, dal fondo del cuore, di aver pensato a me. Leggerò e ci rivedremo. (Ma non mi porti più delle rose. Quante rose! Ma lei si rovina. Aspetti, per lo meno, di avere preso i diritti d'autore!) E. D. ».

* * *

Più tardi s'interessò vivamente del cinematografo. Col suo pronto, felice intuito d'artista di razza, ne intuiva le immense possibilità e i facili sviluppi.

Fece anche un film, *Cenere,* tratto da un romanzo di Grazia Deledda (la scrittrice che ottenne, l'anno scorso, il premio Nobel). E doveva poi filmare « La donna del mare » di Ibsen, che fu sempre una delle sue interpretazioni favorite. Io stesso le avevo fatto la riduzione del dramma, sceneggiandolo per cinematografo e si era andati sulla riviera ligure a cercare i posti adatti per la messa in scena. Ma poi un incidente d'automobile — che per poco non ebbe conseguenze gravissime — e varie e spiacevoli altre complicazioni, le impedirono di realizzare tale desiderio.

In quell'epoca, però, ella frequentava molto i cinematografi e spesso voleva che io l'accompagnassi — come lei diceva — « per imparare insieme l'a.b.c. di quest'arte nuova ». Rammento che già allora ella aveva notato, nei primi film americani che arrivavano in Italia, una più fresca sensibilità e una tecnica più raffinata.

Un giorno, in un piccolo cinematografo di Torino, assistemmo insieme ad un film, di cui non ricordo né il titolo né l'argomento. Mi pare, ma non ne sono certo, che fosse interpretato da Mary Pickford.

Uno dei più vivi desideri della Duse era quello di passare inosservata. detestava le occhiate curiose, anche se ammirative, del pubblico, allorché le accadeva di essere riconosciuta. E quel giorno, appunto, era felice perché — quantunque più volte si fosse fatta luce negli intervalli — assolutamente nessuno l'aveva notata.

Per rendersi ancora meno riconoscibile, ella portava certi cappelli che le coprivano metà del viso — « cappelli da marinaio », diceva lei — e nessuno riusciva ad identificare, in quella signora già attempata e vestita tanto modestamente, colei che i pubblici di tutto il mondo avevano salutato come la più grande attrice vivente.

Ora, nel film a cui assistevamo c'era una scena — è l'unica cosa che ricordo con precisione — in cui la protagonista, una piccola attrice oscura e povera, doveva difendersi contro la galanteria brutale di un dongiovanni da strapazzo.

Quale non fu la mia commozione quando, finita la parte e rifattasi la luce, io, volgendomi verso la signora, le vidi il volto tutto irrorato di lacrime.

Forse la triste scena le aveva ricordato qualche doloroso episodio della sua giovinezza? O forse l'interpretazione veramente artistica l'aveva profondamente presa e turbata? Non so. Ma so e rammento questo: che, di colpo, improvvisamente, il volto dell'attrice — volto stanco, pallido (mai ella volle usare cipria o belletto) e coronato di capelli grigi — m'apparve, in quell'attimo, meravigliosamente bello. E non si trattava di una mia impressione personale; ché, mentre prima, come ho detto, nessuno l'aveva notata, improvvisamente la straordinaria potenza espressiva di quel viso in lacrime suscitò l'attenzione generale. E qualcuno, allora, chi sa chi, la riconobbe: la Duse!

In un baleno la voce corse di bocca in bocca — la Duse, la Duse, la Duse! — ed ella si vide fatta bersaglio di centinaia di sguardi rispettosi e ammiranti.

Per lei, l'incanto era rotto. Subito oscurata si alzò di scatto dicendo nervosamente: « Andiamocene » e uscì frettolosa, cercando di nascondere il viso sotto la vasta ala del cappello « da marinaio ».

RICCARDO ARTUFFO

Guardando le fotografie della « divina »

Il poeta e studioso di danza americano Edwin Denby, sulla scorta delle sole fotografie della Duse, ha tracciato questo profilo che si legge nella prefazione al volume « Eleonora Duse » di Olga Signorelli (di prossima pubblicazione presso la Silvana-Editoriale d'arte. Per gentile concessione dell'editore Amilcare Pizzi).

Eleonora Duse è misteriosamente viva nelle sue fotografie. Quell'immagine, guardandoti oggi appassionatamente, t'interroga, ti comprende, ti elude, ti

ascolta... sembra quella di un futuro amico a cui si vorrebbe far visita e parlare e dal quale si vorrebbe aver risposta. Ma perché porta abiti e pettinatura così passati di moda? Poiché è in ritardo di anni e anni, e anche noi ce ne saremo andati prima ancora di aver potuto farle visita. Ma quella sua vivezza nelle sue fotografie è forse la vivezza di un altro mondo diverso da questo? Quanto spesso le fotografie di celebri attori e attrici di altri tempi sono commoventi per una specie di sicurezza professionale oggi assurda. Vi si può ancora scorgere il successo, vi si può vedere gli occhi interessati di chi seppe tanto dominare la scena, ma il gesto del corpo rimane ridicolmente corto. Forse fu interrotto dalla macchina fotografica. Nei ritratti di Eleonora Duse invece il gesto non è interrotto. La macchina non l'ha mutata in marionetta, come è invece accaduto per D'Annunzio, che resta vivo solo negli occhi; essa ha lasciato morbido il suo volto, il suo corpo vivo. Il suo movimento è anche ora quello di un danzatore. Lo slancio del petto e del collo ha ancora la potenza e la freschezza della grazia corporea di un danzatore. Su quell'onda di forza, la testa, distinta come una nave o una zattera sul mare, lievemente anela ad un'isola vicina o incommensurabilmente lontana. Fotografi che stanno in agguato di agili animali selvatici colgono gesti così istintivi e immediati. Ma lei consapevolmente rallenta il movimento, rallenta l'immagine e il suo significato lo ritarda in un tempo più vasto, che la macchina non può sfigurare e in cui lo spettatore si aggira meravigliandosi del nuovo mondo nel quale è entrato. Il ritmo di lei è quello dell'istinto, ma il controllo della gradazione e della durata è quello della coscienza. La scena che il suo gesto consapevolmente domina è la scena del tempo, troppo vasta per il successo; lascia vedere la danza, difficilmente qualcos'altro. Su quell'enorme scena i gesti dell'istinto resi visibili sono arte. Probabilmente sono stati minutamente studiati, non lo sapremo mai. Non sapremo mai cosa esprimono con quella vivezza che diffondono e che mantengono. Ma a quale altro mondo appartengono? In questo, essi sono straordinari.

EDWIN DENBY

La Duse protagonista di *Cenere*

Con questo titolo « Bianco e Nero » pubblicava vent'anni fa (luglio 1938), nella Rassegna della stampa, un articolo di Eugenio Ferdinando Palmieri, tratto da « Il Resto del Carlino ». Riteniamo interessante ripubblicarlo a tanta distanza di tempo, rimandando il lettore alle raccolte della nostra Rivista per quanto riguarda altri articoli pubblicati nel corso degli anni su Eleonora Duse (1).

Quelli della mia età hanno visto l'ultima Duse, hanno ascoltato la Duse ritornata, sessantenne e povera. « Comparirò dinanzi agli spettatori con il mio

(1) Vedere, oltre ad altre citazioni, i seguenti articoli:
***: « Eleonora Duse (1858-1924) », in « Bianco e Nero » n. II-III, 1938, pag. 159.
***: Nota n. 1, in « Bianco e Nero » n. VII, 1938, pag. 59.
OLGA RESNEVIC SIGNORELLI: « Eleonora Duse e il cinema (Nel venticinquesimo anniversario della sua morte) », in « Bianco e Nero » n. V, 1949, pag. 33.
ROBERTO PAOLELLA: « Eleonora Duse in *Cenere* » (in « Regia e registi italiani nel decennio 1915-1925 »), in « Bianco e Nero » n. VII-VIII, 1952, pag. 27.
O.R.S.: « *Cenere* », in « Bianco e Nero » n. VII-VIII, 1952, pag. 108 (Scheda).

vecchio viso stanco e pieno di rughe e con i miei capelli bianchi e cercherò di dare loro la mia anima. Se mi vogliono così, sarò lieta e fiera. Se no, ritornerò al silenzio. Ma niente trucchi, niente *riverniciature,* niente menzogne ». Quelli della mia età ignorano la Duse protagonista delle tragedie dannunziane e interprete di Ibsen, la Duse di « Mirandolina » e della « Signora dalle camelie », la Duse dell'odiatissimo Sardou e della « Moglie di Claudio », di « Romeo e Giulietta » e di « Antonio e Cleopatra ». Di D'Annunzio e di Ibsen giungono alla ribalta, con l'ultima Duse, tre opere: « La città morta », « La donna del mare », « Gli spettri »: interpretazioni non sufficienti alla nostra ansia di indagine. Noi abbiamo còlto una sintesi, un'arte già definita, non abbiamo assistito al sorgere di una personalità; abbiamo accettato il miracolo, non abbiamo visto nascere il miracolo. Mi ritrovo in un loggione, con i miei vent'anni bollettari; ho venduto, per potere ascoltare la Duse, molti libri, ho impegnato l'orologio della Cresima, il mio solo orologio, allora e adesso, (ma adesso non va più); non voglio perdere una recita, e risparmio sulle sigarette, le mie poche sigarette quotidiane. La Duse che torna è, per quelli della mia età, una favola vera; il nome della Duse, tante volte udito nella nostra savia casa, ci è dolce; ma ancora non sappiamo, di Eleonora Duse, il segreto.

La favola diventa vera: andiamo in loggione. Naturalmente, pensiamo a un'attrice bella. La Signora ha sessantaquattro anni, ma noi pensiamo alla Foscarina dannunziana. « Ella era per lui un motivo di visioni e d'invenzioni come le colline, come i boschi, come le pioggie... Di tutte le forme naturali intorno, per la diffusa luce, nessuna gli parve eguagliare in mistero e in bellezza quella faccia umana che lasciava intravedere di là de' suoi lineamenti una profondità sacra ove certo qualche grande cosa erasi compiuta in silenzio ».

La faccia « umana » di Eleonora Duse non sparirà più dal mio ricordo: misteriosa bellezza di quel viso non bello, e solcato e stanco, benedetto dalla poesia e dalla sofferenza. E quella voce; quelle mani; e quei capelli bianchi, sacri come il dolore. Non un'attrice, ma una creatura: una scarna, minuta, dimessa, consolante, sovrana creatura; un'anima, e un destino.

Mi rivedo in loggione alla recita del « Così sia » di Gallarati Scotti: sera di tempesta. L'opera è esilissima, e non vi è astuto mestiere. Le semplici, monde parole sono aggredite dai fischi, la « ingenuità » della protagonista — la cristiana « ingenuità » delle anime credenti — provoca la ironia; ma là, alla ribalta, ogni battuta è difesa: Eleonora Duse combatte. La Signora ha sempre combattuto per la poesia, e Sardou, è un vecchio nemico. « Chi ci libererà dalla dannata *ficelle,* la insopportabile odiosa, grottesca *ficelle* che rompe il filo del canto e ricaccia l'interesse del dramma in un piano inferiore? Nel teatro confluiscono tutti i generi letterari, dal romanzo poliziesco alla lirica pura. Ebbene, man mano che invecchio, sento che solo in questa ultima espressione il teatro ritroverà la propria regalità ».

Parole di Eleonora Duse, la più grande attrice del mondo; ma parole — o autori, o attori — senza ascolto. Ritornata al palcoscenico, la Signora si rivolge ai giovani, ai poeti: chiede un'opera a Govoni, a Bontempelli, a Rocca; scrive a Gino Rocca: « Ora che avete finito voi di battagliare comincio io. Comincio per voi, per voi giovani che avete eroicamente vissuto tante stragi... Sono qua: un po' logora, un po' curva, tutta bianca, molto vecchia... Mi volete lo stesso?

Ho tanta fede in voi, nelle nuove generazioni della guerra, che posso serbare un po' di fede anche per me... ».

Nel « Così sia » di Gallarati Scotti la inquieta Signora ama quella certezza di Dio; e l'opera appare. L'insuccesso è previsto; ma non importa. Davanti al pubblico che si ribella, ecco che le parole di San Giovanni torneranno alla mente della Interprete: « Non è qui che troverai il riposo, o Signore ».

Il riposo è ad Asolo.

* * *

Questo ragguaglio vuole dirvi di Eleonora Duse attrice cinematografica. Nel recente volume dedicato alla vita della Duse da Olga Resnevic Signorelli — un attento e appassionato volume, del quale ha già scritto, sul « Carlino », scrupolosa e vibrante, Lola Bocchi — il capitolo sulla esperienza cinematografica della Signora è fra i più raccomandabili. Il volume non è un saggio sull'arte della Duse; dalle nitide e folte pagine balza una donna senza pace, randagia e misericordiosa, con tanta pena e con tanta bontà nel cuore crocifisso. Alle molte informazioni edite, la Resnevic Signorelli ha aggiunto con vincolato ordine narrativo, lettere ed episodi non ancora palesi: e la vita fiera, « disperata, fidente » della « Divina » ci è, adesso, davanti, intatta e umanissima. Un ottimo libro, finalmente, su una grande italiana. Assai significative sono le lettere della Duse sulla recitazione, sulla necessità di « vivere » il dramma del personaggio (o Diderot, ecco una implacabile avversaria); e certe notazioni di Ciro Galvani, attore e amico fedelissimo, notazioni trascritte dalla Resnevic Signorelli, confermano quelle idee. Trascriviamo anche noi dal taccuino di Galvani. « Prova di "Hedda". Prima di cominciare, la Duse dice d'avere un libro per me, vuole darmi un libro da leggere per questa sera. Se farò attenzione a quell'acuto esame del carattere di Erberto, questa sera è certo che lo renderò *meglio*. Va in camera sua a prendere il libro e me lo porge aperto verso le ultime pagine, piegate in un angolo. E' di Maurice Bigeon, "Les révoltés scandinaves". Cerca i suoi occhiali e riprende il libro per leggermi subito alcuni passi. Si prova. In un intervallo, dice che per recitare bene questi tipi bisogna essere infelici ». Galvani è giovane, gagliardo, vittorioso, e non ha, beato lui, dispiaceri. Invece « io recito bene perché ho delle amarezze in corpo ». Bisogna che Galvani vada alla ricerca di amarezze. La Signora « si preme forte il petto, e gli occhi sono già pieni di lacrime. Si domina, si rimette a provare. Finite le ultime scene si avvicina a me, che stavo seduto, e aprendomi una tasca della giacca ella stessa vi mette il libro ». Dice ancora: « Non bisogna andare al caffè, oggi; bisogna leggere e tornare a teatro pieni di queste belle confessioni scandinave ».

La Duse si avvicina subito allo schermo. (« L'Italia è un gran paese! Se sapessimo amarlo bene ogni canto di questo paese, e far con esso dei buoni film! »). Lontana dalla ribalta, la Signora è spettatrice assidua in quei cinema fuori di mano, i cinema dei poveri. Nel 1916 — una « stella » si fa chiamare, sui cartelloni, « la Duse del cinematografo » — la Signora accetta l'offerta di Ambrosio. « Ma la scelta dell'argomento è cagione di difficoltà. La Duse vede il cinema soprattutto come un mezzo di espressione lirica, musicale, un'arte di trasposizione: non fotografie che si muovono, ma una specie di musica che prende corpo. Vorrebbe rappresentare cinematograficamente le poesie di Rim-

baud, di Baudelaire, di Pascoli. Riduce a tela di film « Les lieus invisibles » di Selma Lagerlöff ».

La Duse, dunque, intende — prima di molti cineasti — la nuova arte, la originalità, il significato, il linguaggio dello schermo; ella intende che il cinema è poesia. « Arturo Ambrosio, invece, vorrebbe fare di Eleonora Duse la figura centrale di un filmone, circondandola delle migliori stelle. Ma la Signora si ribella. Alla fine l'accordo è raggiunto sul romanzo di Grazia Deledda, « Cenere », che accontenta la Duse perché ella può recitare in una umile storia umana, che arriverà al cuore delle genti di ogni paese e di ogni ceto ». Ritornare al pubblico... E la Duse esita, ha paura. Scrive: « Oggi non sarà *firma* di contratto, ma certo *impegno,* e da stamane ho un'antica angoscia, anch'io, in cuore! Perché lottare ancora? *Ritornare al mondo* quando tanto ho lottato per scordare la parola arte! Oggi mi sento piccola e spersa, e mi fa male vivere ». Questa è la Duse « disperata »; ma la Duse « fidente » risorge: « Porterò con me tutto Ibsen, e quello ara la terra bene... ». « Conto i giorni per ritornare al lavoro. Sincerità, chiarezza, concisione, e il lavoro riuscirà bene. Ogni giorno riguadagnerò forza ». Il romanzo della Deledda è ridotto a « soggetto » dalla Duse stessa; e il « soggetto » è sceneggiato dalla Duse e da Febo Mari.

Comincia la lavorazione, e l'Attrice si tormenta. Confida a Mari angosce e speranze: intanto, niente « primi piani ». « Il *primo piano* mi fa terrore. Preferirei tornarmene nella mia solitudine. Ho visto, in certi film, ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio ». Chiede di restare nll'ombra, ci vada Mari in « primo piano », « verso la folla — verso la belva », Mari « che ne ha la forza... ». A pellicola terminata (« quel mio film è certo un *abbozzo* ») la Duse dice: « Quei signori della *Ambrosio* volevano una *riproduzione* di vita. Invece, io ho sempre cercato, in arte, una *trasposizione* di questa... Forse vi è in quella *trasposizione* da vita ad arte una parola non visibile, ma pur trasparente, in quel film, per uno che sia *iniziato* alle visioni dell'anima ». E passato qualche tempo: « Non so perché, *Cenere,* ieri sera, non mi faceva più schifo — ma bisognerebbe rifarla ».

Non era nata *stella.* Eleonora Duse, nemica dei « primi piani ».

* * *

Non ho mai visto *Cenere,* e i pochi fotogrammi riprodotti nei libri e nelle rassegne non bastano a chi vuole sapere. (Ho ancora davanti agli occhi un *Michele Perrin* con Novelli, « girato » a Rimini in due giorni e proiettato la settimana dopo: ero fanciullo ma il mascherone di Novelli è fermo, e spicca, nella mia memoria). Racconta la Resnevic Signorelli: « Fu un pomeriggio di giugno, nel '17, che andai con Papini a vedere *Cenere.* L'ultimo quadro è in alta montagna: ella muore. L'attimo della morte è tutto racchiuso in pochi, lievi movimenti della mano serrata che si abbandona, ricade. Uscimmo commossi, turbati, in silenzio. Papini comprò per la Duse due rose bianche e io gliele portai all'albergo... Mi parlò del rapimento che aveva provato recitando *Cenere.* Nella scena in cui i montanari la portarono sulle braccia, aveva detto a uno, credendo fosse stanco: *Riposate, sono pesante...* L'uomo, solido, forte, aveva risposto: « No, mi sento commosso: ho sentito sempre parlare della Duse, la immaginavo giovane e bella, e la vedo così... ». (Simile a me, il montanaro).

Poi a un tratto, la Duse, quel giorno, ricordò Venezia, un'alba lontana, a Venezia... « Erravo sola, dopo una notte insonne. Improvvisamente me lo vidi davanti, che scendeva da una gondola. Si parlò di arte, della miseria dell'arte nel teatro d'oggi... Non si disse parola di impegno, ma tacitamente, fra noi due, fu segnato un patto... E dopo nove anni avvenne il distacco, che è il fatale destino delle cose che hanno una nascita e una morte ». (Il Poeta, allora, viveva la sua eroica vita di guerra).

La Signora aveva sul cinema — « muto », si intende — idee precise. « E' un campo tutto nuovo e, secondo me, il primo errore consiste nel fatto che versiamo vecchio vino negli otri nuovi. La maggior parte di noi è gente già guastata dal teatro, abituata all'aiuto della parola. E' molto più facile esprimere un sentimento quando abbiamo l'aiuto della parola, della voce. Il cinematografo ha bisogno di altri mezzi... Il secondo errore mi sembra quello di adattare per il cinematografo le opere pensate per il teatro: sono due lingue diverse, e non si può balbettare così confusamente. Mi dispiace che non sono più giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze sulla nuova via, e sono certa che qualche cosa avrei trovato ».

Queste idee contano anche oggi, le raccomandiamo ai cineasti. Aveva ideato alcuni scenari lirici: *Gli addii* (« una fantasia sull'angoscia della partenza »); *Ritorno* (« una donna, travolta da una vita di passione, rimasta tanti anni lontana dalla sua terra, vi ritorna con l'anima piena di triste saggezza »); *Leggenda*... Voleva interpretare una *Santa Caterina da Siena,* « oppure un altro soggetto sacro. E si illuminava di gioia alla visione delle campane che suonano all'alba ».

* * *

Fotogenica, Eleonora Duse? Si. Splendeva l'anima in quel volto benedetto. Ma *Cenere* non ebbe fortuna, l'opera venne ritirata, quasi subito, dalla circolazione. Afferma l'avvocato Francesco Soro — l'avvocato del cinema — che la Signora non accusò mai il regista; e la sparizione della pellicola dal commercio non fu ottenuta con il pagamento di una grossa somma. « I difetti organici, che si erano venuti determinando nel film durante la lavorazione, avevano assunto un maggior risalto nel montaggio: e se ne rese conto la Duse, che volle rifatte molte scene e cambiate alcune posizioni. *Cenere* fu un affare mancato, un film perduto: ecco tutto ». Ma io penso che nella pellicola ci sia una parola, *quella* parola, « non visibile, e trasparente ».

Qualche copia di *Cenere* esiste ancora.

E. FERDINANDO PALMIERI

Le rubriche

Teatro

ALLA RICERCA DELLA DUSE — E' possibile « ricostruire » l'arte di un attore, rievocare un qualche cosa che è stato, come si suol dire, « scritto sull'acqua »? C'è da dubitarne. Certo, avendo per lo meno a disposizione (come accade per tanti attori del nostro secolo), film e dischi (oltre alle fotografie), si può arrischiare qualche ipotesi meno campata per aria. Ma anche qui s'ha da andar ben cauti: a quali conclusioni dovremmo arrivare sulla « divina Sarah » basandoci sulla invereconda mimica da lei — vecchia ed inferma — sfoggiata in film come *Le Reine Elisabeth* o *La dame aux camélias*, e insieme su quel patetico documento discografico in mio possesso, nel quale la celeberrima, melodiosa voce dell'attrice « canta » su una nota sola, monotonamente e lamentosamente tenuta, i versi della « Samaritaine » di Rostand? Vero è che tali conclusioni potrebbero anche trovar conforto in certa prosa critica, di George Bernard Shaw, o rievocativa, di Rouben Mamoulian.

Ma lasciamo stare la Bernhardt, anche se il richiamo ad essa è d'obbligo quando si parli della Duse, la grande « rivale », che in certo senso ne rappresentò l'antitesi: tanto più d'obbligo in quanto Gerardo Guerrieri (autore del testo), Luchino Visconti (responsabile della regia) e Riccardo Redi (consulente cinematografico), nell'organizzare per il Teatro Club la serata « Immagini e tempi di Eleonora Duse », non hanno saputo resistere all'inopportuna tentazione di commettere, ai danni della divina Sarah, una autentica mascalzonata, esibendo al colto ed all'inclita i suoi documenti cinematografici con una maligna insistenza. Per tentar di spiegare che cosa è stata la Duse essi sono cioè ricorsi ad una specie di dimostrazione per assurdo: hanno fatto veder le smanie della Bernhardt, per poter dire in sostanza: cosa sia stata l'arte della Duse non sappiamo, comunque cercate di figurarvela come qualche cosa di molto diverso da questo, anzi di opposto. Sto esagerando un po', in quanto della « divina Eleonora » ci è rimasto per lo meno *Cenere,* film assai mediocre, che rappresenta tuttavia una commovente manifestazione di ombroso pudore, oltre che un documento iconografico di prim'ordine (resterebbe da vedere fino a che punto quella di *Cenere* sia attendibile come esemplificazione di un modo di recitare, cioè fino a che punto non abbia inciso sul film e sull'atteggiarsi della sua interprete il « terrore » del mezzo tecnico e dell'enorme pubblico anonimo, dalla Duse dichiarato ben apertamente). Comunque, *Cenere,* accostato ai film della Bernhardt, costituisce un elemento di giudizio schiacciante. Peccato che non sia stato possibile rintracciare quel fantomatico disco inciso dalla Duse per Edison e che si dice in possesso quanto meno di un privato fiorentino. Certo, il suono (specie registrato in epoca tanto arcaica) può tradire quanto e più dell'immagine. Eppure, tutto serve ad aiutare il nostro sforzo per immaginare quello che è irripetibile: alludo a noi che la Duse non l'abbiamo mai ascoltata e che, di fronte ad una enorme maggioranza di testimonianze scritte ed orali devote ed ammirate (da Simoni a D'Amico, da Shaw allo

spettatore medio degli anni venti), dobbiamo fare i conti pure con qualche illustre critico della generazione « di mezzo », il quale — avendo visto nei suoi giovani anni l'ultima Duse sulla scena — ne riportò l'impressione di una gran posatrice. Cioè di quello esattamente che i suoi maggiori esegeti negano ella fosse nella sua ultima fase, contrapposta per l'appunto alla fase degli estetismi dannunziani.

Molti interrogativi sono leciti e non era certo la serata del Teatro Club che poteva dare ad essi una risposta. Converrà quindi limitarsi a giudicare tale serata in quanto trattenimento pubblico, o se volete spettacolo, suggerito da un nobile desiderio di rendere omaggio a quella che in ogni caso fu la personalità più alta che la scena italiana dei comici vaganti abbia espresso. Ho già osservato, a proposito della Bernhardt, come gli inserti cinematografici — tutti in sé e per sé gustosi ed interessanti — abbiano peccato di misura: aggiungo ora che nell'antologia di personalità e di stili di recitazione si sono viste cose che con la Duse pochino avevano a che fare. Per contro, il testo di Gerardo Guerrieri, così amabilmente discorsivo, così vivo ed anticonformistico, soffriva di qualche sproporzione, si indugiava su taluni punti per sorvolare eccessivamente su certi altri, creando iati che lo spettatore era costretto a colmare per proprio conto. Una compatta falange di attori si prestò con compunzione a prender parte all'omaggio: c'erano Edmonda Aldini (il cui « addobbo » ci ha ricordato, chi sa perché, la cara vecchia Anna Glavari di lehariana memoria, *alias* « la vedova allegra ») e Lia Angeleri, Rossella Falk e Sergio Fantoni e Romolo Valli, c'erano Giorgio De Lullo e Vittorio Gassman in veste di « narratori » (l'uno più riservato ed impersonale, l'altro più sciolto e comunicativo, l'uno e l'altro eleganti), c'erano Lilla Brignone e Rina Morelli, rassegnate ed assenti, c'erano — per la « mozione degli effetti » — Tullio Carminati (*où sont les gloires d'antan?*), il « capitano » della Duse, il quale versò una furtiva lagrima stile *liberty* nel leggere una lettera (assai bella) scrittagli dalla sua capocomica all'epoca della loro collaborazione, ed Emma Gramatica, la « Sirenetta » dei tempi che furono, la quale si abbandonò con ottuagenario fervore e convinzione alla tirata della a lei (come alla Duse) diletta Anna, di dannunziana memoria.

Nel suo tutto come nelle sue parti la serata ebbe quindi di che appagare un pubblico. In fondo però i contributi cui ho accennato finora avevano un loro relativo valore e significato soltanto nell'ambito celebrativo. Ma uno ve ne fu che si pose — per un di quei portenti che accadono solo sulle tavole del palcoscenico — sul piano dei valori assoluti: e fu quello di Luise Rainer, (cui diede la replica Robert Brown). Ebbene, la diafana apparizione della Rainer valeva da sola la serata: la casta, spirituale e ferma femminilità, acuita da una fine, moderna capacità di introspezione psicologica, con cui ella seppe evocare così, dal nulla, il personaggio ibseniano di Nora all'apice del suo dramma, è ormai iscritta nell'albo ideale dei nostri grandi ricordi teatrali. Il ritorno alla ribalta della Rainer, a Roma, sia pure per dieci minuti, è l'avvenimento capitale di questo inizio di stagione. Di esso bisogna esser ben grati al Teatro Club, dal quale reclamiamo, ora più che mai, quel « recital » della Rainer, che ci è stato da tempo annunciato.

GIULIO CESARE CASTELLO

Note

Ricordo di André Bazin

Vidi André Bazin a Parigi, a fine giugno, e doveva essere l'ultima volta. Stava partendo per le vacanze e per il solito periodo annuale di cura, che doveva consentirgli di ristabilire l'equilibrio sanguigno gravemente compromesso (la leucemia — questo male tremendo ed invisibile — non gli dava tregua, ma egli era fin qui riuscito a tenerlo in iscacco). Aveva chiuso il primo, faticoso ciclo dei festival (Cannes, Bruxelles) e doveva riprendere forze per affrontare il secondo (Locarno, Venezia). Andò infatti a Locarno. Ma alla vigilia di Venezia, il 21 agosto, mi scriveva con l'accoratezza degli uomini innamorati del proprio mestiere: «Mon cher Castello, je suis bien triste, mais je dois renoncer à Venise, et je le regrette d'autant plus que, cette année, le Festival sera — j'en suis convaincu — bien meilleur que le précédent. Et puis c'est une occasion manquée de rencontrer les amis. Mais la santé, hélas, commande, je suis rentré de Locarno en très mauvais état, à la suite d'un rechute de mes troubles sanguins que je dois traiter en ce moment énergiquement. Pas question, hélas, de prendre le risque d'un autre voyage. Mais mon esprit sera là-bas! Il y est déjà!... Si les soins de votre retrospective Stroheim vous en laissent le loisir, je serai heureux de lire de votre plume quelques échos de ce Festival qui va pour la prémière fois depuis longtemps se dérouler loin de moi. Cela me donnera l'impression de n'en être pas tout à fait exclu...». Passò un mese e mezzo, si avvicinò un altro festival, quello retrospettivo di Bruxelles, e Bazin il 7 ottobre scriveva: «Mon cher Castello, merci de votre longue et amicale lettre et du télégramme, qui m'ont apporté un peu de l'air que je n'ai pu respirer cette année à Venise. Elle nous a fait plaisir à Janine et à moi-même et d'autant plus, hélas, que je suis toujours sur la touche, comme on dit dans le sport. Cette crise s'avère longue et résistante en dépit de l'énergie du traitement. Seule consolation la possibilité de travailler plus efficacement à des tâches de longue haleine comme mon Renoir. Pour cette raison je n'irai sûrement pas à Bruxelles, ce qui mi ferait pourtant plaisir. Mais ne passerez-vous pas à Paris, à l'allée ou au retour? Si oui ne manquez pas évidemment de faire signe. J'éspère en tout cas que nous verrons à Tours ...».

Ma a quell'appuntamento Bazin mancherà. Un mese e qualche giorno dopo aver formulato quella speranza, quella fiducia di ripresa, egli moriva. Aveva compiuto da pochi mesi i quarant'anni. Ormai leggeremo postumo il suo incompiuto «Renoir», cui tanto teneva (il regista era tra i suoi autori prediletti, insieme a Rossellini, insieme a Bresson) e che si aggiungerà alla monografia

su Welles, a quella su De Sica. (Quest'ultima scritta per un editore italiano: né fu questo il solo legame culturale di Bazin con l'Italia, la sua firma essendo di frequente apparsa nei nostri periodici specializzati, senza contare le sue annuali visite in occasione della Mostra di Venezia, della cui giuria fece parte).

A quarant'anni la posizione di Bazin era quella di un maestro. La sua presenza di critico (al Parisien Libéré, *a* France-Observateur, *a* Radio-Cinéma-Télévision), *in un Paese dove la critica trova una rispondenza ed ha una autentica funzione, aveva un peso indiscusso. Ma la sede più qualificata dove egli svolgeva la sua missione culturale erano i* Cahiers du Cinéma, *il mensile che si era coraggiosamente assunto il compito di continuare la tradizione della* Revue du Cinéma *di Auriol (una rivista cui naturalmente Bazin aveva recato il suo contributo). Nell'ambito di un gruppo giovanile e fervido, animato dallo slancio della propria "tendenziosità" estetica, Bazin portava il correttivo di una mirabile lucidità speculativa e di un connaturato equilibrio critico. Non condivideva certe "follie" dei suoi giovani collaboratori, ma difendeva la funzione della così detta "politica degli autori" da essi perseguita, pur non esitando ad intervenire per metter ben in luce — della stessa politica — pericoli e limiti, quando un suo silenzio avrebbe potuto esser scambiato per tacito consenso (vedi l'articolo* De la politique des auteurs, *apparso nell'aprile* 1957). *Ricordo gli argomenti ch'egli mi portava a difesa degli umori critici di quel gruppo di giovani e giovanissimi studiosi, per i quali i* Cahiers *erano e sono più che altro un trampolino per il balzo verso le responsabilità della regia (balzo nel quale Bazin li seguiva con un affetto partecipe di fratello maggiore: i risultati ottenuti quest'anno da Chabrol con* Le beau Serge *avevano trovato in lui un caloroso sostenitore). Tali argomenti si trovano esposti con la limpidezza e la pacatezza caratteristiche di Bazin in uno scritto del febbraio* 1955: *«Come si può essere hitchock-hawksiano?». Qui, nello scindere la responsabilità propria e degli altri dirigenti la rivista da quella dei "giovani Turchi" fanatici di Hitchcock, di Hawks (vogliamo dire anche di quello "minore"), di Preminger, di Ray, del Lang di serie B, eccetera, egli trovava le parole più equilibrate per chiarire la posizione propria ed i meriti altrui: «Preciso, forse un po' inutilmente, il fatto, perché non si arrivi alla conclusione né di una nostra conversione, né di una nostra incoscienza, ma sopra tutto per affermare che, se noi abbiamo lasciato che quelle opinioni paradossali e "scandalose" venissero espresse nei* Cahiers du Cinéma, *lo abbiamo fatto con piena cognizione di causa, e ciò non per un liberalismo indifferente che aprirebbe le nostre colonne a qualsiasi posizione critica. Ma perché ad onta di tutto quello che può irritare certuni fra noi, e delle divergenze che li oppongono a questi giovani Turchi,* noi consideriamo *effettivamente la loro opinione rispettabile e feconda. Rispettabile perché coloro che li conoscono possono essere testimoni, non dico naturalmente della loro sincerità ma della loro competenza... Essi parlano di ciò che conoscono e vi è sempre profitto ad ascoltare gli specialisti. Ecco anche perché il loro partito preso è fecondo. Io non credo gran che in materia di critica all'esistenza di verità obiettive o più esattamente tengo in maggior conto i giudizi contrari i quali mi obbligano a consolidare i miei che la conferma dei miei principi per mezzo di argomenti deboli... Che se ci si domanda adesso che cosa giustifichi il fatto che tali opinioni vengano espresse proprio nei*

Cahiers, *risponderò anzi tutto che le riviste di cinema non sono tanto numerose quanto quelle letterarie e che la dignità nell'esprimersi è già una condizione sufficiente perché noi diamo il nostro avallo. Ma oserei affermare che esiste fra noi tutti, ad onta delle nostre polemiche, qualche cosa di comune, non voglio parlare dell'amore per il cinema, che è sottinteso, ma sotto tutti i nostri giudizi il rifiuto vigile di* ridurre *mai il cinema a ciò che esso esprime* ». *Quello che vi è di importante in queste parole è la fiducia nell'utilità del dibattito, nella dialettica delle opinioni contrarie, il rispetto per l'intelligenza ed il giudizio altrui, il rifiuto di credere all'esistenza di verità obiettive in campo critico, il rifiuto del contenutismo. La forza di Bazin consisteva, ripeto, nel riuscire a trovare in pieno quell'equilibrio, che ai suoi giovani amici, fanatici della " mise-en-scène" e dell' "autore", in contrapposizione all' "opera", spesso viene meno. Ma nel comprendere le " ragioni degli altri " Bazin affermava l'utilità polemica — di fronte ai grevi contenutismi imperversanti — del culto della regia come « organizzazione degli esseri e delle cose che ha essa stessa il suo significato, voglio dire tanto morale quanto estetico* ». *E soggiungeva, rifacendosi a quanto Sartre ebbe a scrivere del romanzo, che « ogni tecnica rimanda ad una metafisica* ». *Questo innervarsi di una esigenza morale e metafisica nel tessuto della critica cinematografica era la caratteristica saliente e proficua dell'indagine di Bazin, una caratteristica che lo rendeva ben degno esponente, nell'ambito degli studi sul cinema, di una tradizione culturale francese, e aveva indotto qualcuno, non immemore delle sue basi spiritualistiche e cattoliche (tra le riviste cui egli ebbe a dare la sua collaborazione figura in primo piano* Esprit), *a identificare la tendenza da lui rappresentata con un " neotomismo ". Ma alla pienezza delle esigenze morali e metafisiche faceva riscontro in Bazin (a parte l'acume dell'intuizione critica) un'approfondita consapevolezza dei valori e degli strumenti del linguaggio. Sotto questo riguardo i suoi saggi, sparsi in riviste ed in volumi collettivi (ma destinati — pare — ad essere ora provvidenzialmente raccolti in volume), sulla profondità di campo e quindi sul montaggio " interno " oppure sui rapporti tra cinema e narrativa, tra cinema e teatro, appaiono davvero fondamentali.*

Non mi illudo, con queste brevi note, di aver messo a fuoco l'apporto sostanziale recato da André Bazin alla critica cinematografica, lungo il suo troppo breve, ma densissimo, ciclo di attività. Ma vorrei almeno aver indotto qualcuno a ricercare i suoi scritti, dalla lettura dei quali si era sempre certi di ricavare un profitto. Come si era certi di ricavarlo dalla conversazione: ricordo, per esempio, certe considerazioni ch'egli mi fece a Varese, nel 1955, sulle differenze tra la critica italiana e quella francese, considerazioni finissime, che ritrovai poi in un successivo fascicolo dei Cahiers: « *Voglio alludere* (parlando della critica italiana) *anzi tutto ad una fede nella critica come tale, una fiducia assoluta nella riflessione metodica e sopra tutto nel suo apparato esteriore... cerco di definire ciò che mi pare distinguere questa critica dalla francese. Per un verso è la serietà (a favore dell'Italia), dall'altro è un didattismo che fa pensare allo stile universitario. E' un po' come se tutti i critici italiani fossero professori di qualche cosa. L'umorismo è qualche volta nel fondo, non è mai nella forma. In realtà in Francia la critica non è un genere, ognuno la pratica a modo suo.*

In Italia come in Germania essa costituisce veramente una categoria dell'attività culturale ».

Purtroppo stavolta il colloquio interrotto con Bazin non avrà un seguito. Ma, nel ricordare con commozione l'Amico perduto e nel risentire l'eco delle sue parole, sappiamo che il colloquio riprenderà, sempre fecondo, ogni volta che rileggeremo i suoi scritti, frutto di una vocazione e di un ingegno i quali fanno onore agli studi cinematografici.

GIULIO CESARE CASTELLO

La redazione di « Bianco e Nero » partecipa con sincero dolore al lutto che ha colpito la critica cinematografica francese con la morte di André Bazin e porge alla vedova, signora Janine Bazin, al figlioletto ed ai colleghi dei « Cahiers du Cinéma » le più profonde condoglianze.

Shorts di fine d'anno al Centro Sperimentale

A conclusione della cerimonia inaugurale del nuovo Anno accademico al Centro Sperimentale di cinematografia, sono stati presentati alle autorità e agli invitati i brevi film realizzati dagli allievi al termine del precedente anno, come prova d'esame. A dover giudicare queste prime fatiche di giovani che hanno scelto il cinema come loro professione, si sarebbe sulle prime tentati di adoperare un metro diverso da quello d'uso comune in questa Rivista, e ciò per varie ragioni: che si tratta di esercitazioni di allievi, per i quali in ogni scuola si ha una particolare (e in fondo non ingiustificata) benevolenza; che tutti i realizzatori — tranne alcuni "attori" la cui partecipazione si deve ritenere puramente occasionale — sono giovani o addirittura giovanissimi; che per la gran parte era la prima prova in senso assoluto. Ma siamo convinti che un metro siffatto scontenterebbe per primi proprio gli stessi principali interessati, anche se effettivamente ci sarebbero dei motivi perché il discorso tenesse conto di diversi fattori che hanno condizionato il lavoro degli allievi, primo fra tutti che si trattava appunto di una prova d'esame, fatto che circoscrive i risultati a un ambito specificatamente scolastico (i cortometraggi non entreranno nei normali circuiti cinematografici), ma che d'altra parte non è stato senza conseguenze positive, come ad esempio la libertà di concezione e di realizzazione lasciata agli allievi.

Questa premessa vale particolarmente per i lavori presentati dai diplomandi — maggiore lunghezza e maggiore impiego di mezzi, con conseguente maggiore possibilità di racconto e di studio di caratteri e situazioni — a confronto di quelli degli allievi di primo anno, limitati a pochi minuti di proiezione e che devono più che altro intendersi come un primo contatto con il cinema vero, *una prima autentica esperienza cinematografica. Innovazione questa, degli* shorts *anche dopo il primo anno di scuola, che si è confermata preziosa e interessante, perché permette, pur con tutti i suoi limiti, una reale valutazione delle capacità e delle tendenze dei giovani realizzatori. Premessa che deve essere accompagnata da un'altra precisazione: e cioè che, per abitudine critica, siamo portati a esprimere giudizi più sui risultati conseguiti sul piano artistico (regia,*

recitazione, eccetera) che su quello tecnico, per quanto dobbiamo rilevare — e lo facciamo con accenno unico per tutti i cortometraggi realizzati — un livello tecnico complessivamente buono (talora anche molto buono) dimostrato dai responsabili della fotografia, scenografia, costume, ripresa del suono, eccetera.

Gli allievi registi di primo anno — Benito Buoncristiani, Giuseppe Ferrara e Fernando Morandi — hanno presentato rispettivamente Non torna la primavera, Roma 3 giugno '44 *e* Club Navarro, *film che, nonostante la loro brevità e i limiti che gli stessi autori riconoscono, rispecchiano esattamente i loro interessi e la loro personalità.* Non torna la primavera, *infatti, è sulla linea dei precedenti film di Buoncristiani, che proviene dal cineamatorismo: di* Ragazzo alla finestra, Piazza del Carmine *e* Idillio (*tutti realizzati in* 8 *mm.*) *mantiene la malinconica atmosfera, il procedere dimesso, la dolorosa umanità dei personaggi. Racconta* (1) *di una ragazza che lavora come cameriera in una trattoria di quart'ordine dove non entra mai il sole, la quale riceve un giorno posta: andrà finalmente a casa per una vacanza tanto sospirata e la verrà a prendere il fratello. Ma quando questi arriva, è una grave delusione per lei: egli infatti ha lasciato la povera casa di campagna per farsi una sua vita in città e non ci tornerà più. La ragazza dovrà quindi rinunciare — forse per sempre — al suo piccolo sogno. Gli ordini gridati dall'anziano cameriere e l'andirivieni dei soliti, squallidi clienti, scandiscono il ritmo lento del breve film, che procede tuttavia un po' a fatica, con un montaggio imperfetto e una ancora incerta tecnica di ripresa. Ma si avverte la sincera malinconia dell'ispirazione, e la recitazione è sentita, soprattutto di Tina Gloriani, matura ed espressiva (le avremmo visto volentieri assegnato il* ciak d'oro *come migliore diplomata di recitazione, una sezione che quest'anno non ha avuto alcun riconoscimento). Simpatica la caratterizzazione del cameriere (un autentico cameriere del ristorante del Centro Sperimentale), mentre troppo sacrificate appaiono le parti di contorno, specialmente quella del fratello della ragazza, interpretata da Roberto Palombi.*

Giuseppe Ferrara ha ideato una breve vicenda ambientata a Roma durante la ritirata delle truppe naziste. Un soldato tedesco inseguito dalle SS entra in un ufficio mentre la dattilografa si accinge ad andarsene e la scongiura di nasconderlo. Lei, pur titubante, accondiscende, ma sarà un suo corteggiatore borsanerista e vigliacco a denunciare alle SS il nascondiglio del fuggiasco, il quale mentre viene trascinato fuori rivolge alla ragazza uno sguardo di dolorosissimo rimprovero, ma lei non riesce a spiegare e rimane impotente e attonita dinanzi al fulmineo incontro con la morte. L'impostazione un po' elementare di Roma 3 giugno '44 *è riscattata tuttavia da alcune buone angolazioni e dal montaggio serrato e ridotto all'essenziale, come la situazione imponeva. Degli interpreti il migliore ci è sembrato l'allievo tedesco Gregor Bals, pur nella brevità della sua parte, il quale ha reso con evidenza i sentimenti di terrore, ansia, sgomento e rimprovero del personaggio.*

Club Navarro *di Morandi è ambientato nella misera direzione di un night club d'infima categoria. Il giovane direttore, combattuto fra l'amore per una* entraîneuse *e l'offerta di un buon posto in un altro locale che lo separerebbe dalla ragazza, decide di rimanere per lei. Ma la ragazza, innamorata anch'essa*

---

(1) Poiché i film di cui si tratta non entreranno nei normali circuiti, crediamo cosa utile e opportuna esporre, sia pur brevemente, il soggetto di ciascuno.

malgrado voglia apparire annoiata dalla relazione, si manifesta troppo sicura dell'amore di lui, e superiore, e lui allora ritorna sulla sua decisione e parte, lasciandola piangente e sola alla sua triste occupazione. L'atmosfera risente di esempi cinematografici piuttosto noti, specie nella caratterizzazione di Valdemaro, cantante di varietà, ma è sufficientemente autentica. Soprattutto, il racconto procede spedito, senza incertezze, con abile tecnica e con alcune interessanti idee (materiale plastico, *si direbbe con un termine troppo accademico*); *è svolto con chiarezza e si conclude logicamente, anche se la " tristezza " dei personaggi risulta piuttosto dichiarata che espressa. Sarebbe stata forse necessaria una maggiore energia nei confronti dei due principali interpreti, per quanto Rosalba Neri — allieva assai fotogenica — ci sembri molto docile nel suo non facile ruolo. Simpaticamente tratteggiate le figure di altre due* entraîneuses, *interpretate da Angela Portaluri e dalla vivace Diana Rabito.*

Più nette e identificabili che non nei saggi finali di primo anno appaiono le reminiscenze (e le complicazioni) di quelli presentati, per il loro diploma, dagli allievi del secondo. Reminiscenze cinematografiche e, ancor più, letterarie. Comunque — a differenza di quanto avviene in molte altre Scuole di cinema — fa piacere riscontrare negli allievi registi del C.S.C. un sincero interesse per i problemi della propria generazione, e anche per le ansie, le incertezze e i timori che sono caratteristica dei giovani d'oggi.

In questo senso il più significativo dei saggi del second'anno è probabilmente Il nemico *di Gianfranco Mingozzi, anche se alla base di esso risulti più evidente che negli altri una derivazione letteraria che, come nella realizzazione è stata espressa con maturità tecnica e interpretativa, così nell'ideazione speriamo sia stata realmente e sinceramente la manifestazione di un'esigenza interiore. Sintomatica è la citazione di Pavese premessa al film, che introduce a una " chiusura " interiore e a un'impossibilità di comunicazione che sono proprie di tutti i personaggi dello scrittore scomparso. Il « nemico » — di se stesso prima che degli altri — è Luca, un giovane reduce da una recente amara esperienza: l'amante gli ha sparato in un momento di esasperazione. Trascorre la convalescenza in villa, insieme con la moglie Paola, ma la loro relazione è inaridita, tanto che pensano di invitare alla villa due amici che contribuiscano ad alleggerire la pesante atmosfera creatasi. Ma i due complicano ulteriormente la situazione, Romeo con i suoi intellettualismi fuori luogo (è infarcito di letteratura e i suoi eroi sono le creature irregolari della narrativa americana degli " anni ruggenti ") e Marco, candido e inesperto, il quale si innamora di Paola con il solo risultato di farle ritrovare in se stessa quella capacità di amare che lei credeva perduta. In realtà, malgrado certe sue dichiarazioni di totale pessimismo (« A che servo? — si chiede —. Sono stanca di vivere »), Paola è il personaggio più positivo della vicenda; è l'unica che reagisce, che tenta di rompere il cerchio dell'isolamento individuale per ritornare a un dialogo — sul piano umano prima che affettivo — con Luca, nel momento in cui egli rientra invece disperatamente in se stesso, con la sola compagnia dei suoi rimorsi (come dice), dopo aver saputo che la sua amante si è uccisa per lui. Così l'orizzonte si richiude sui personaggi, lasciandoli « soli sulla faccia della terra »: Luca che non sa capire se stesso, nel suo « desiderio di annullamento », e cerca un'alleata nell'infinita tristezza di Chopin, Marco con la sua timidezza irriducibile e*

offesa, Romeo con le sue complicazioni intellettualistiche e il suo cinismo, Paola infine con un desiderio di comprensione e d'amore che presto s'inaridirà di nuovo: l'ultima inquadratura la mostra desolatamente accasciata ai piedi di una porta chiusa, dietro la quale il marito cerca invano conforto nel whisky. Rimpianti, rimorsi, aspirazioni, ogni sentimento annega nella tristezza della disperata solitudine di ciascuno, e nello short *ciò viene affermato con tale decisione e insistenza (si potrebbe anche dire compiacimento) da far persino dubitare della sua autenticità. Effettivamente* Il nemico *sovrabbonda di richiami, oltre che narrativi, anche cinematografici di indubbia origine: intendiamo — oltre naturalmente alle fonti letterarie — all'Antonioni soprattutto di* Le amiche *(che pure si ispirava a Pavese), malgrado altri particolari — angolazioni, movimenti di macchina e anche scenografie —, richiamino piuttosto* Cronaca di un amore *e* La signora senza camelie. *Tuttavia il racconto è costruito con solidità e si sviluppa con giusta progressione, situazione e personaggi (tranne forse quello di Romeo) sono sufficientemente credibili. Gianfranco Mingozzi è in possesso di una buona tecnica e sa far muovere con disinvoltura gli interpreti, fra cui si fa notare Paola Petrini, per il volto interessante e la buona impostazione della recitazione, che avremmo però voluto un po' più sofisticata per adeguarsi anche fisicamente alle complicazioni psicologiche del suo difficile personaggio, più Lucia Bosè, per intenderci, e per restare all'accostamento del resto non gratuito con Antonioni. Molto a posto anche Giacomo Rossi Stuart, in "partecipazione straordinaria", e Corrado Zingaro.*

Le citazioni non scarseggiano neppure in Un valzer per Nora *di Giovanni Fago, che tra l'altro è l'unico di questi film che dichiaratamente si ispiri a un'opera letteraria (si tratta di «Disordine e dolore precoce» di Thomas Mann). Protagonista ne è Nora, una bambina di sei-sette anni, isolata nel suo mondo ancora popolato di creature di sogno, mentre in casa si svolge una festa di giovanissimi per il diciottesimo compleanno della sorella maggiore. Unico a interessarsi a lei è un giovane invitato straniero, che la fa ballare e poi la fa addormentare quando la bambina, che inconsciamente esprime la propria solitudine e un grande bisogno d'affetto, vorrebbe che egli fosse il suo fratello. Senza dubbio* Un valzer per Nora *è il meno cerebrale degli* short *presentati come saggio di diploma: la citazione in originale della «Ballata d'amore e di morte» di Rilke è soltanto un pretesto per un'esibizione del bravo Gregor Bals; ma la materia è sentita con sincerità e semplicità, ed espressa con linguaggio facile e spedito. L'autore è stato favorito certamente dalla presenza, non che di un personaggio infantile, di una piccola straordinaria interprete; ma ha saputo evitare le secche di pericolosi patetismi piazzando in più momenti con autenticità e non solo letteralmente la macchina da presa all'altezza della minuscola protagonista, che un modesto divario d'anni, ma un'enorme lontananza di mentalità e di interessi divide dalla sorella e dai suoi amici venuti a festeggiarla. In questa incomprensione si risolve sostanzialmente il piccolo dramma di Nora, perché l'altra incomprensione — quella dei realmente «grandi», il babbo di Nora e un suo collega professore — non risulta espressa con evidenza e resta allo stadio di semplice accenno non compiuto. Il mondo degli «altri», anche se abbastanza credibilmente reso per quanto si riferisce alla festa che si svolge in casa di Nora, vive soltanto come sfondo alla solitudine della bambina, e*

perciò i momenti migliori del film sono quelli che meglio danno il senso di questo contrasto: quando per esempio Nora si aggira piccola piccola tra le coppie dei ragazzi che ballano o si annoia nell'ascoltare i loro discorsi troppo difficili per lei, o quando ancora la vediamo a un tratto in primissimo piano che guarda estatica l'amico straniero della sorella, appena arrivato: inquadratura che giunge improvvisa ad esprimere drammaticamente l'isolamento di Nora. Sono preferibili questi momenti anche a quelli nei quali si manifestano le davvero non comuni capacità interpretative della bambina, come ad esempio lo straordinario pezzo di bravura costituito dalla lunga scena di Nora che si « trucca » alla toilette della sorella, sequenza discussa per l'eccessiva immobilità della macchina da presa, che si può tuttavia giustificare se in tal modo si sono volute sottolineare le doti della minuscola attrice. Quanto agli altri interpreti di Un valzer per Nora, di Gregor Bals già si è detto, mentre rilevando la disinvoltura e la spigliatezza di Diana Rabito non si può non lamentare il fatto che gli allievi registi abbiano sottovalutato le possibilità delle allieve di secondo anno. La Badeschi forse perché impegnata con il cinema professionale, ma la Gloriani e la Rabito, entrambe non scarsamente dotate, sacrificate in piccole parti non certo le più adatte a metterne in luce le capacità. La teoria del " tipo " può essere addotta soltanto in parte a giustificazione.

Dei quattro shorts di second'anno, quello che più si avvicina ai moduli tradizionali del nostro cinema è Amore un chiodo di Giancarlo Romani Adani. Anche qui il soggetto e la realizzazione risentono di esempi illustri. Si racconta di una sposa che, appena uscita di chiesa dopo il rito delle nozze, è colta da malore. Pensando al malocchio, parenti e amici decidono di portarla dalla « santa », una bambina che recita la sua parte sotto l'abile regia della madre. Una pozione « miracolosa » viene ammannita alla sposa, ma si tratta né più né meno che di una purga, sotto la cui azione il ... malocchio si risolve in quello che è in realtà: un chiodo che la ragazza ha inghiottito la vigilia delle nozze in un fanciullesco tentativo di suicidio, temendo che il promesso sposo non l'ami e che le tocchi un matrimonio combinato tra famiglie. Messo così tutto in chiaro, gli sposi fuggono felici e a parenti e invitati non rimane che commentare in coro la vicenda, accompagnati da uno stornellatore del posto. Situazioni e personaggi richiamano volta a volta Il tetto (per le prime scene), Ladri di biciclette (per la sequenza della « santa »), soprattutto Due soldi di speranza per l'atmosfera di balletto paesano e per tutte le figure di contorno, salvo quella di uno strano pellegrino che fa venire in mente certe apparizioni — ben più inquietanti — che puntualmente ricorrono nei film di Fellini. Ciononostante Amore un chiodo si raccomanda per l'agilità del ritmo e la freschezza di parecchie annotazioni; esso non giunge a dare una rappresentazione, anche sommaria, di costume, perché troppo del racconto è sacrificato al gusto della macchietta e del « colore locale »; tuttavia non poche cose nel film sono saporose e azzeccate, soprattutto il personaggio della madre della « santa » tenuto costantemente su un registro di finzione e convinzione insieme e reso dall'interprete (una vecchia conoscenza dell'avanspettacolo) con consumata abilità recitativa. Meno a posto, anche se fisicamente adatti alla parte, i due sposi, la bella Rosalba Neri che si vedrebbe volentieri meno bamboleggiante — malgrado il suo personaggio sia impostato sul registro delle sensazioni e delle paure di una

sposa-bambina — e Giampiero Bugli, sacrificato fino alle ultime sequenze in un ruolo di sfondo a vantaggio di un suo impetuoso, tipicamente romanesco cognato (interpretato da Bruno Scipioni con vivacità un po' troppo caricata), sfondo dal quale egli emerge a un tratto con una decisione che contrasta con la fondamentale timidezza del personaggio, sia pure nel momento in cui esso si trova nella necessità di superare questa timidezza per rendersi conto del comportamento della ragazzina che ha appena sposato e per vincerne perplessità e timori. Nel suo tentativo di rendere il quadro paesano, misto di tradizione e di superstizione, Romani Adani è stato tradito a momenti dall'enfatica recitazione vecchio gusto di alcuni generici cui ha dovuto ricorrere per le figure di contorno; comunque riscatta in parte queste incertezze di regia la trovata del coro finale anch'esso tipicamente romanesco, con accompagnamento di fisarmonica, che conclude in chiave appunto di ballata paesana il simpatico short.

Sul piano del costume e della rappresentazione di un certo ambiente si pone anche — con maggiore impegno e ambizione — Fine d'estate *di Luciano Arancio. Occorre premettere che questo* short *ha subìto, nel corso della sua realizzazione, alcune riduzioni rispetto al copione originale, le quali tuttavia possono aver costretto a momenti il respiro di qualche personaggio di contorno, ma non hanno probabilmente influito molto sul risultato generale. Siamo in una località di villeggiatura. In una casa della media borghesia si svolge una piccola festa di fine stagione, occasione per gli arrivederci, le dichiarazioni prima taciute, gli addii. Al centro dei problemi piccoli e grandi dei giovanissimi personaggi sta la vicenda di Marta e di Mario: lei, più anziana e matura, ha dimenticato per un'estate il marito per darsi con dedizione quasi materna all'amore del ragazzo, chiuso e indeciso. Mentre gli amici si abbandonano a discorsi generalmente privi di senso (ma non sempre tipici della loro generazione), Marta e Mario vagano per la casa alla ricerca di un posto dove potere, da soli, lasciarsi andare a ricordi, rimproveri, illusioni, propositi, fino alla separazione conclusiva e irrimediabile. Dalle iniziali parole di distacco, la donna torna alla speranza di un'impossibile continuazione dell'avventura a fianco del ragazzo nel quale vede, pur riconoscendone la sostanziale debolezza e forse proprio per questo, un'evasione all'aridità del suo rapporto con il marito; dal canto suo Mario oscilla dall'amore — che talora si rivela infantile attaccamento a una donna più matura e superiore — allo scoramento al timore alla decisione, che si risolve nella ritirata finale di fronte al marito di lei. Questi sentimenti, piuttosto elementari ma di non facile descrizione, sono resi in effetti un po' confusamente e con incerta progressione psicologica; la loro rappresentazione viene fatta attraverso un'eccessiva varietà di moduli, passando dalla calligrafia alla Castellani prima maniera della sequenza nella stanza da letto, a un gusto ora naturalistico (scena nel sottoscala) ora decisamente romantico (scena sul terrazzo), eccetera. La stessa indecisione stilistica si ritrova nelle sequenze che fanno da sfondo (o da contrappunto?) alla vicenda centrale: slanci giovanili si alternano a gratuite dichiarazioni di pessimismo vagamente pavesiane, discorsi sciocchi ad altri più impegnati; c'è inoltre una scena d'amore in un gabinetto e un personaggio (o meglio una macchietta) — tra l'altro interpretato con molto spirito da Giulio Cesare Castello — che richiama il nonnetto erotomane disegnato da Jacovitti nelle settimanali vicende della famiglia Spaccabue*

sul quotidiano « Il Giorno ». Senza dubbio complicazioni intellettualistiche di una situazione in se stessa semplice; le annotazioni che un montaggio per contrasto alterna alle scene tra i due protagonisti avrebbero richiesto, per esprimere la diversa misura di responsabilità e di impegno di questi giovani difronte alla vita, una maggiore incisività e approfondimento, perché qui si tratta piuttosto di tipi appena abbozzati, di accenni e appunti. Non mancano tuttavia delle cose interessanti, come una certa atmosfera malinconica di conclusione della stagione avvertibile specialmente verso la fine dello short, *al momento degli addii, e dei buoni movimenti di macchina che impostano su più piani un'angolazione. La recitazione è piuttosto monocorde nei due interpreti principali, Maria Cappellini — già protagonista di* Roma 3 giugno '44 *di Ferrara — un po' sfocata nell'alternarsi dei sentimenti del suo non chiaro personaggio, ma sobria e contenuta, e Massimo Pagnutti che non ha reso con la necessaria evidenza le debolezze, i propositi, le titubanze di Mario. Degli altri sono da ricordare Rosalba Neri, Corrado Zingaro, Angela Portaluri, la brava Diana Rabito e Paola Petrini che ha efficacemente dato vita alla figura della romantica padroncina di casa, che alla fine la madre si incarica di richiamare alla realtà del proprio meschino* ménage *familiare.*

ALBERTO CALDANA

NON TORNA LA PRIMAVERA (I anno) — **Regia, sogg.** e **scenegg.**: Benito buoncristiani (I anno) - **fot.**: Alberto Papafava (I), Marcello Gallinelli (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (I) - **dir. di prod.**: Tonino Garzarelli (II) - **cost.**: Giulietta Deriu (II) - **aiuto reg.**: Anthony West (I) - **ass. regia**: Don Goon Yang (I) - **segr. di ed.**: Gabriella Rossetto (II) - **operatore**: Aldo De Robertis (II) - **ass. op.**: Luciano Graffigna. (I) - **fot. di scena**: Dutta Gupta (II) - **interpreti**: Tina Gloriani (Maria - II), Roberto Palombi (il fratello - II), Giampietro Bugli (garzone - I), Franco Pieri (II), Enrico Sabatini, Felice Paciotti.

ROMA 3 GIUGNO '44 (I anno) — **Regia, sogg.** e **scenegg.**: Giuseppe Ferrara (I) - **fot.**: Dutta Gupta (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (I) - **cost.**: Angela Sammaciccia (II) - **dir di prod.**: Ugo Novello (II) - **ass. regia**: Jorge Grau (II), Anthony West (II) - **segr. di ediz.**: Tilde Vittori (II) - **operatore**: Luciano Tovoli (II) - **consul. fot.**: Aldo De Robertis (II) - **ass. fot.**: Mario Pastorini (I) - **interpreti**: Maria Cappellini (dattilografa - I), Gregor Bals (soldato tedesco - II), Bruno Scipioni (borsanerista - I).

CLUB NAVARRO (I anno) — **Regia**: Fernando Morandi (I) - **fot.**: Franco Cerra (II) - **scenogr.**: Walter Baldessarini (II) - **cost.**: Angela Sammaciccia (II) - **dir. di prod.**: Luigi Giusti (II) - **aiuto reg.**: Jorge Grau (I) - **operatore**: Aldo De Robertis (II) - **aiuto op.**: Mario Pastorini (I) - **segr. di ed.**: Tilde Vittori (II) - **ass. regia**: Amhed Harzallah (I) - **ass. op.**: Demetrio Karambelas (I) - **interpreti**: Rosalba Neri (entraîneuse - I), Roberto Palombi (direttore del night club - II), Angela Portaluri (I) e Diana Rabito (II) (due entraîneuses), José Font (proprietario del night club - II), Lillo (Valdemaro).

IL NEMICO (II anno) — **Regia**: Gianfranco Mingozzi (II) - **scenegg.**: José Luis Font (II), G. F. Mingozzi - **fot.**: Luigi Vettore (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (I) - **cost.**: Giulietta Deriu (II) - **dir. di prod.**: Natalino Vicario (II) - **isp. di prod.**: Tonino Garzarelli (II) - **segr. di prod.**: Ugo Novello (II) - **aiuto reg.**: José Luis Font - **mont.**: Walah Salah El Din (II) - **operatore**: Dutta Gupta (II) - **aiuti op.**: Mario Pastorini (I), Demetrio Karambelas (I) - **fot. di scena**: Marcello Gallinelli (II) - **suono**: Ennio Sensi - **trucco**: Franco Titi - **interpreti**: Paola Petrini (Paola - I), Corrado Zingaro (Marco - I), Pablo Cabrera (Romeo - I), e con la partecipazione di Giacomo Rossi Stuart (Luca).

UN VALZER PER NORA (II anno) — **Regia:** Giovanni Fago (II) - **sogg. e scenegg.:** G. Fago, Carlos Do Couto (II), liberamente ispirati al romanzo «Disordine e dolore precoce» di Thomas Mann - **fot.:** Aldo De Robertis (II) - **scenogr.** e **arred.:** Antonio Visone (I) - **cost.:** Giulietta Deriu (II) - **dir. di prod.:** Luigi Giusti (II) - **isp. di prod.:** Ugo Novello (II) - **ass. regia:** Carlos Do Couto (II), Walah Salah El Din (II) - **segr. di ed.:** Tilde Vittori (II) - **operatore:** Marcello Gallinelli (II) - **ass. op.:** Luciano Graffigna (I), Charles Varaschini (I), Mario Pastorini (I) - **fot. di scena:** Demetrio Karambelas (I) - **suono:** Ennio Sensi - **trucco:** Franco Titi - **interpreti:** Oretta Rosati (la piccola Nora), Gregor Bals (Max - II), Diana Rabito (Laura - II), Ignazio Dolce (suo fratello - II), Armando Ferruggia (padre di Nora), Franco Titi (un professore), Pupita Lea (cameriera), Rosalba Neri (I), Bruno Scipioni (I), Maria Cappellini (I), Massimo Pagnutti (II), Tina Gloriani (II), Enrico Salvatore (I), Giancarlo Tajo (I), Giulietta Deriu (II) (amici di Laura).

AMORE UN CHIODO (II anno) — **Regia:** Giancarlo Romani Adani (II) - **sogg.** e **scenegg.:** G. Romani Adani, Fernando Arce (II) - **fot.:** Aldo De Robertis (II) - **scenogr.:** Antonio Visone (I) - **cost.:** Angela Sammaciccia (II) - **dir. di prod.:** Luigi Giusti (II) - **isp. di prod.:** Ugo Novello (II) - **aiuto reg.:** Fernando Arce (II) - **ass. regia:** Anthony West (I), Walah Salah El Din (II), Ahmed Harzallah (I) - **operatore:** Marcello Gallinelli (II) - **aiuto op.:** Luciano Graffigna (I) - **suono:** Ennio Sensi - **interpreti:** Rosalba Neri (Angela - I), Giampietro Bugli (lo sposo - I), Bruno Scipioni (fratello della sposa - I).

FINE D'ESTATE (II anno) — **Regia** e **sogg.:** Luciano Arancio (II) - **scenegg.:** José Luis Font (II), L. Arancio, Fernando Morandi (I), Marcello Ugolini (I) - **fot.:** Marcello Gallinelli (II), Alberto Papafava (II) - **scenogr.:** Walter Baldessarini (II) - **cost.:** Giulietta Deriu (II), Angela Sammaciccia (II) - **mont.:** Walah Salah El Din (II) - **dir. di prod.:** Tonino Garzarelli (II) - **isp. di prod.:** Luigi Giusti (II) - **segr.: di prod.:** Ugo Novello (II) - **segr. di ed.:** Anthony West (I) - **amministr.:** Natalino Vicario (II) - **aiuto reg.:** Fernando Morandi (I) - **operatore:** Luigi Vettore (II) - **aiuto op.:** Charles Varaschini (I) - **ass. op.:** Demetrio Karambelas (I) - **fot. di scena:** Dutta Gupta (II) - **suono:** Ennio Sensi - **trucco:** Franco Titi - **interpreti:** Maria Cappellini (Marta - I), Massimo Pagnutti (Mario - I), Diana Rabito (II), Paola Petrini (I), Angela Portaluri (I), Rosalba Neri (I), Sandro Moretti (II), Ignazio Dolce (II), Corrado Zingaro (I) (amici di casa), e con Adriana Fusco (la mamma) e Giulio Cesare Castello (lo zio).

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con DALE KRAMER

CAPITOLO XIX

In questo capitolo passerò dai film e dagli attori a ricordare qualche altra cosa che mi ha interessato nel passato. Una si riferisce ad uno che si chiamava Franklin D. Roosevelt; in effetti, egli ce ne offrì uno solamente, ma recò più danno di un terremoto; mi affretto però a precisare che la colpa fu solo nostra. Durante la prima guerra mondiale, mio figlio Eugene volle arruolarsi nella Marina, benchè non fosse ancora maggiorenne, diedi il mio consenso. Dopo il solito tirocinio, egli venne assegnato all'ufficio di ordinanza con base a Washington; uno dei suoi incarichi era di portare ordini segretissimi al giovane Vice-segretario della Marina, Franklin D. Roosevelt. A Eugene sembrava che, malgrado i fogli fossero assai importanti, Roosevelt in effetti fosse piuttosto solo, tanto che spesso chiedeva a Eugene, un semplice marò, di mettersi a sedere per fare quattro chiacchiere. Dopo che Roosevelt ebbe accomunato il nome Zukor con la Famous Players-Lasky, seguirono molte discussioni fra i due sui film e sul modo di realizzarli.

Non altrettanto cordiale con Eugene fu Louis Howe, assistente e confidente civile di Roosevelt; e coloro che hanno letto i libri scritti dalla signora Roosevelt sapranno della grande devozione che quell'uomo aveva per il marito, il che lo rendeva geloso di tutti coloro che entravano a fare parte, anche per breve tempo, dell'intima cerchia di amici. Howe era un uomo che, simile ad uno gnomo, appariva più acido di quanto non fosse in realtà. Ad Eugene egli diceva spesso: « Ma perchè non hanno mandato un uomo, invece di un ragazzino? » ed altre osservazioni del genere che rendevano Euge-

ne particolarmente sensibile nei suoi riguardi. Un paio di anni dopo di essere stato, senza successo, candidato alla vicepresidenza nel 1920, Roosevelt fu colpito da paralisi infantile e per occupare la propria mente durante la sua lotta contro la poliomielite, egli si mise a studiare la storia americana, con speciale attenzione per la toria navale. L'uomo che egli ammirava in modo particolare era John Paul Jones, il comandante navale dei rivoluzionari americani che, all'età di trent'anni, aveva battuto gli inglesi sui mari. Roosevelt scrisse una sceneggiatura sulla vita di Jones e la inviò a noi il 24 aprile 1923, secondo quanto risulta dai nostri archivi. Il manoscritto aveva dimensioni rispettabili: spesso cinque o sei centimetri. Eugene, che era tornato al lavoro, lo lesse e, malgrado la forma non fosse adatta per essere realizzata in film, lo mandò allo Studio di Hollywood perchè lo esaminassero.

Fino ad oggi, non mi è ancora riuscito di capire come quelli dell'ufficio soggetti abbiano potuto smarrire un manoscritto così voluminoso. Ma ci riuscirono. La campagna di Roosevelt per la vice-presidenza non aveva avuto grandi ripercussioni sull'elettorato e, senza dubbio, la sceneggiatura era stata ammucchiata insieme ad altre scritte da gente sconosciuta. Un giorno, Eugene ricevette la visita di Louis Howe, che era ancora il consigliere di Roosevelt; mio figlio, dispiaciuto per la perdita del manoscritto e, ricordando senza dubbio le aspre critiche che Howe aveva avuto nei suoi confronti, cominciò a mettere sottosopra gli uffici di New York e di Hollywood. Hove comprese che qualcosa non andava e continuò a tempestare Eugene di chiamate telefoniche e di visite. Ne fui veramente dispiaciuto. Una lettera ci giunse da Roosevelt: « Ho immediato bisogno del manoscritto », e io potei solo rispondere che eravamo profondamente desolati e che avevo severamente redarguito l'ufficio soggetti, ma tuttavia la sceneggiatura non si trovò nè mai fu rintracciata.

Durante la seconda guerra mondiale, Eugene si arruolò nuovamente nella Marina ed uno dei suoi incarichi fu di partecipare alle conferenze stampa della Casa Bianca. La prima volta che ciò avvenne, la stanza era così affollata che non gli riuscì di trovare una seggiola o una fessura da cui poter seguire la conferenza. Mentre stava agitandosi per afferrare le parole, piegando la testa in tutti i sensi, una voce lo chiamò: « Zukor, prendi una sedia e vieni qua ».

Era il Presidente e subito fecero posto a mio figlio. Alla fine della conferenza, Eugene fu ordinato di rimanere.

« E la mia sceneggiatura, dov'è? », gli chiese il Presidente, con cipiglio accusatore; poi, Roosevelt buttò indietro la testa in una grande risata. Anche Eugene potè ridere della battuta, sapendo che Roosevelt aveva potuto ricostruire il manoscritto da vecchi appunti. Ebbero una piacevole conversazione sui vecchi tempi del Dipartimento della Marina. Roosevelt fu uno storico eccellente, ma le nazioni vedono con occhi diversi quanto accaduto nel passato e sono certo che se la sua sceneggiatura fosse stata scritta con mestiere e ne avessimo realizzato un film, ciò avrebbe causato terribili conseguenze in Inghilterra, dato che Roosevelt non era stato esattamente magnanimo nei riguardi dei nemici del suo eroe John Paul Jones.

Una ben misera scusa per la perdita del manoscritto poteva essere il rapido sviluppo dell'industria cinematografica e della nostra organizzazione, che ci impediva di tenere i documenti ordinati nell'archivio. Anche la breve depressione del 1920 non ebbe grandi conseguenze per la nostra industria. E' stato dimostrato che l'economia del 1929 non era così sana come si poteva supporre, eppure gli affari prosperavano e l'industria del cinema, nata dal nulla e divenuta la quinta per importanza di America, stava ingigantendosi come nessun'altra. Dopo aver compiuto il giro di boa dei cinquanta anni, nel 1923, avevo più tempo disponibile, o me lo prendevo addirittura. Alcuni anni prima, avevo acquistato un migliaio di ettari di terra nella Rockland County, risalendo il fiume Hudson. Si trova vicino a New City e incrementavo la proprietà a poco a poco, con mio grande diletto. Poichè la chiamavo la mia fattoria e tale la consideravano i miei amici mi prendevano in giro: una fattoria in genere, mi dicevano, non comprende un campo di golf con diciotto buche, una piscina e perfino una stazione di rifornimento, dove gli ospiti possono riempire i serbatoi delle proprie macchine. Il mio principale diletto, comunque, consisteva in piantare alberi, disegnare giardini e i piani delle costruzioni che occorrevano; avevamo anche i bovini, specialmente le mucche con una latteria modello, che producevano dell'ottimo latte. Questo lo davamo ad un orfanotrofio che si trovava nelle vicinanze. Non voglio asserire che al Mountainview Farm (così l'avevamo chiamato) la vita scorresse come un esempio di semplicità, eppure non era neanche tanto stravagante. Avevamo adoperato la pietra locale per le costruzioni e la « casa

di soggiorno » era simile ad un « casinò di caccia »; ai muri avevamo appeso trofei e i tappeti erano stesi un po' dovunque; tutto aveva un aspetto riposante e la cucina era situata nella « casa di soggiorno » ove si servivano i pranzi più numerosi. C'era anche una « casa per gli ospiti » che cercavamo sempre di riempire per la fine settimana con parenti ed amici, fra i quali molti attori ed attrici. Quando i figli si sposarono, costruimmo la « casa dei bambini » con un appartamento per ciascuno dei due figli ed un altro per ospiti con famiglia. Più avevamo dei bambini intorno a noi e più eravamo felici. La « casa degli sport » era a disposizione dei giocatori di golf e dei nuotatori; il mio giuoco favorito, oltre a quello delle carte, è sempre stato il golf. La costruzione comprendeva anche una saletta da proiezione.

Ai vecchi tempi, quando ci occupavamo di pelliccie, Marcus Loew ed io vivevamo con le nostre famiglie a contatto di gomito nella Settima Avenue a New York. Ed ora ci ritrovammo vicini, perchè i Loew avevano comprato una casa georgiana, costruita da un re dell'argento, che l'aveva poi ceduta a Marcus. Loew si era dedicato alla produzione di film, comprando le azioni della Metro, che egli aveva poi sviluppato nella Metro-Goldwyn-Mayer. Era davvero piacevole poter sedere nella veranda e criticare i film l'uno dell'altro. La nostra Casa aveva prodotto un film con Enrico Caruso dal titolo *Mio Cugino*. Naturalmente, non si poteva far uso della sua famosa voce e Marcus assicurava che il film sarebbe stato il più grande insuccesso della storia del cinema. Non mi fu possibile controbatterlo a quel proposito e neanche ci provai.

Nel 1926 avvenne l'inaugurazione del Paramount Building, situato fra la 43ma e la 44ma strada in mezzo a Times Square e comprendente l'edificio dove si trovava il vecchio ristorante Shanley. Fu questo un altro fra gli episodi culminanti della mia vita. Il grattacielo ha trentatre piani e comprende anche il vasto cinema « Paramount ». Come ho già detto, Thomas A. Edison era presente alla cerimonia insieme ad altre personalità; tutto questo per me non rappresentava solo il successo dell'industria cinematografica o il mio, ciò costituiva invece il simbolo delle possibilità che offriva l'America. in quel momento, non pensavo tanto a quel grande edificio di pietra e di ferro che era costato diciassette milioni di dollari, quanto alla mia gioventù in Ungheria ed al mio viaggio verso gli Stati Uniti, con pochi dollari cuciti nel mio panciotto. Con la costruzione del

cinema « Paramount » culminava la mia politica di disporre di sale di produzione per i film, che avevo lanciata con successo quando mi riuscì di convincere Mitchell Mark a dedicare il teatro « Strand » ai soli spettacoli cinematografici. La nostra Casa aveva usato lo « Strand » per le « prime » a New York fino a che Mark non entrò a far parte del gruppo First National, dopo di che acquistammo il « Rivoli », un cinema assai capace, ed il « Rialto » ambedue nei pressi di Times Square. Ormai, i cinema di prima visione, in maggioranza di nostra proprietà, si trovavano in tutte le città più importanti e l'idea del « palazzo del cinema » cominciava a prender piede anche nelle minori. Un film che « partiva » bene in uno dei « palazzi » a Broadway, quasi certamente avrebbe avuto successo dovunque.

La società Balaban & Katz, che possedeva i grossi cinema di Chicago, era una delle principali ditte esercenti di cinema; l'azienda era stata fondata da Barney e A.J. Balaban, figli di un pescivendolo, quando erano ancora dei ragazzi, da una parte e Sam Katz, che da ragazzino aveva suonato il piano nel primo negozio-teatro di Carl Laemmle a Chicago, dall'altra. Sam era ancora all'università quando divenne un magnate fra gli esercenti di cinema. Nel 1917, i Balaban — che comprendevano ora diversi altri fratelli più giovani — si unirono ai Katz; il padre di Sam, infatti, aveva chiuso il suo negozio di barbiere per andare col figlio. Più tardi, Sam Katz col permesso della Balaban & e Katz si era messo alla testa della Publix Theaters, società sussidiaria della Famous Players-Lasky. Avevamo anche due società minori e per alcuni periodi eravamo interessati finanziariamente in altre ancora, ma non starò ad entrare in particolari, perchè si tratterebbe di materia poco interessante e assai arida. Nello scorrere un vecchio numero di « Photoplay », leggo in un articolo che « la società di Adolph Zukor ha sinistre intenzioni di strangolare l'industria cinematografica ». Sono espressioni tipiche: se non la strangolavo, allora la inghiottivo. Sembrava che i miei pasti consistessero in un paio di cinema come antipasto, seguito dalla portata di una Casa di produzione, per finire col dolce costituito da alcune stelle rapite a un'altra Casa e servite con zucchero e crema. Tutto questo era abbastanza divertente, dato che l'industria cinematografica era ed è quella dove maggiore si sente la concorrenza, fra quante io ne conosca.

Quando, all'incirca nel 1925, la radio divenne popolare, molti

credettero che essa avrebbe rovinato l'industria cinematografica; io pensavo invece che l'avrebbe aiutata creando nuovi talenti: portammo sullo schermo artisti della radio e alla radio attori dello schermo. Per aiutare lo sviluppo della radio, comprammo metà interessi della Columbia Broadcasting System (CBS); qualche anno prima, alla morte di Charles Frohman nel disastro del Lusitania, avevamo rilevato la sua società di produzioni teatrali continuandone l'attività. Anche per sfruttare meglio il talento dei palcoscenici di New York, avevamo costruito uno studio nella vicina Long Island al costo di un paio di milioni di dollari. Era nostra intenzione mantenere l'industria dello spettacolo su di un piano il più elevato e vasto possibile.

Il principio dei locali per la proiezione di film venne esteso all'Europa con la costruzione del Carlton e del Plaza a Londra, del Paramount a Parigi, e di grossi cinema a Vienna ed altrove. Producevamo anche molti film all'estero e dovevo quindi viaggiare molto. Per me era sempre un piacere visitare mio fratello Arturo, divenuto un importante rabbino a Berlino. Ogni tanto, tornavo a Ricse e fu per me di grande soddisfazione fare ricostruire il vecchio negozio dei miei genitori e la loro casa, rimodernare la chiesa e la scuola, e sistemare il paese natio. Alcuni, però, sopravvalutavano la ricchezza degli americani: andai un giorno a visitare la tomba dei miei genitori e mi trovai dinanzi una tale folla di persone in lacrime, quale non avevo mai veduto. Erano tutti venuti, alcuni da molto lontano, con l'intenzione di adottarmi.

Nella primavera del 1927, ero in viaggio per l'Europa e seguivo attentamente le notizie sui giornali dei trasvolatori dell'Atlantico che dovevano decollare dalle coste americane. Mi interessavo particolarmente del comandante Richard E. Byrd, dato che un paio di anni prima avevo partecipato al finanziamento della sua spedizione al Polo Nord, e avevo avuto diverse volte l'occasione di incontrarlo. Byrd ed il suo copilota, un francese dal nome Bert Acosta, stavano aspettando le condizioni metereologiche favorevoli; altrettanto stava facendo Clarence Chamberlain ed il suo equipaggio.

Stavo montando insieme a Al Kaufman sul treno che da Parigi portava ad Amsterdam, quando sentimmo uno strillone gridare qualcosa a proposito di un aereo in volo attraverso l'Atlantico. Mentre Al correva a prendere il giornale, io mi misi a sedere nello scom-

partimento, certo che si trattasse di Byrd e di Acosta. Ma Al mi raggiunse, scuotendo la testa meravigliato: « Un tale da solo ha decollato con un piccolo apparecchio; dev'essere matto! » esclamò.

« Beh — gli risposi — sarà partito, ma vedrai che ormai sarà anche ritornato indietro ».

« Può darsi — mi disse Al —. Si chiama Lindbergh, lo hanno soprannominato « Slim » Lindbergh. Faceva il pilota postale vicino a Saint Louis. Ha battezzato il suo apparecchio « Lo spirito di Saint Louis ». Nel nostro scompartimento si trovava anche un francese che ci ascoltò educatamente ed appena Al ebbe finito di leggere il giornale gli chiese se poteva dargli un'occhiata. Dette un sospiro di commiserazione nel leggere l'articolo. Io lo rassicurai dicendo: « Certamente il pilota sarà tornato alla base ».

« No — mi rispose il francese — Non credo; mi occupo di aviazione ed il mio ufficio si è tenuto al corrente dei progetti e delle intenzioni di quel giovane pilota fin dall'inizio. Lo hanno avvistato sull'oceano a molta distanza dal punto di partenza ». Come si può immaginare, l'opinione di un esperto solleticò il nostro interesse e gli chiedemmo quante possibilità di successo egli avesse.

« Assolutamente nessuna, nessuna — esclamò il francese scuotendo la testa —. Pensino, quest'uomo dovrebbe stare sveglio da trenta a quaranta ore, o addirittura cinquanta; e questo è già una impresa difficile di per sè. Ma non basta, egli dovrà stare all'erta tutto questo tempo; se poi incontra una tempesta oppure capita qualche avaria al motore? No, no. E' impossibile ». Arrivati ad Amsterdam, seguimmo con ansia i brevi bollettini sul volo di Lindbergh: tutta l'Europa, come l'America, cominciava ad emozionarsi sempre più man mano che il pilota solitario procedura lungo la rotta. Nel nostro viaggio di ritorno, ci imbattemmo di nuovo nell'esperto aeronautico. Iniziammo subito a discutere il volo di Lindbergh, insieme ad altri esperti che erano con lui.

« E' una cosa straordinaria, non c'è dubbio — dichiarò il francese —. Ma anche se ce la facesse a raggiungere il campo di Le Bourget, non riuscirebbe mai ad atterrare: sarà troppo stanco, i suoi riflessi saranno negativi. Nessuno che sia stato in aria per oltre 24 ore può atterrare incolume con un aereo ». Gli altri esperti erano d'accordo: erano tutti entusiasti del giovane trasvolatore, ma anche certi della sua tragica fine. A Parigi, l'entusiasmo era in ebollizione.

Quella sera con Al, ed insieme a quella che mi parve tutta l'intera popolazione della Ville Lumière, andai al Le Bourget. L'eccitazione crebbe nella folla, quando si seppe che il giovane era stato avvistato, senza ombra di dubbio, in Irlanda mentre si dirigeva verso l'ultimo tratto del suo favoloso volo.

Un grido enorme si alzò, quando un piccolo apparecchio entrò nel raggio dei riflettori e si apprestò all'atterraggio. Rimasi senza fiato ad osservare le ruote che toccavano terra, ricordando le parole degli esperti di aeronautica. La gomma gridò per l'urto contro la pista ed il cuore mi balzò in gola per il salto improvviso che fece l'apparecchio; ma il pilota riuscì a controllarlo e la folla ruppe i cordoni della polizia. Era solo un aereo postale che aveva terminato un volo normale.

« Se quel pilota ha avuto tanta difficoltà ad atterrare — chiesi ad Al — come potrà mai farcela Lindbergh? Sarà meglio andarcene » aggiunsi dato che non avevo alcun desiderio di assistere alla tragica fine.

« No — mi disse Al — Ha una possibilità su un milione, ma restiamo a « tifare » per lui perchè ce la faccia ». Passò qualche minuto un altro apparecchio entrò nel raggio dei riflettori. Si abbassò ed atterrò, leggero come una piuma. Lindbergh era arrivato. Nelle tasche, egli aveva una lettera di presentazione per l'Ambasciatore americano Herrick, che Lindbergh sperava gli avrebbe procurato un bagno ed un vestito per cambiarsi. La folla, naturalmente, prese il giovane Lindbergh sulle spalle e lo portò in trionfo.

Al ed io eravamo invitati il giorno dopo alla colazione che l'ambasciatore Herrick offrì in onore di Lindbergh, dove egli disse il famoso discorso che iniziava con il « noi », riferendosi all'apparecchio e a se stesso. Alla fine del banchetto, Al uscì a comprare due foto del giovane eroe. Finita la cerimonia ufficiale, Al porse le due fotografie a Lindbergh chiedendogli un autografo. Questi lo guardò stupito: non gli era certamente passato per la testa che qualcuno potesse desiderare la sua fotografia e che addirittura si scomodasse a chiedergli un autografo. Infine, chiese sorridendo la penna ad Al.

« Ne dedichi una ad Adolph Zukor » gli disse Al, sillabandogli il mio nome, e poi il proprio. Può darsi quindi, che io possegga il primo autografo dato da Lindbergh. Benchè non sia un collezio-

nista, tengo particolarmente alla foto firmata dalla Regina Maria d'Inghilterra, presa insieme a lei in visita ai nostri Studios vicino a Londra. Tutte le volte che passo davanti all'ingresso del palcoscenico del cinema Paramount e vedo un gruppo di ragazzi in attesa di autografi, capisco quale sia il sentimento che li anima.

CAPITOLO XX

Proprio come ai tempi di Valentino in cui la nazione fu sommersa da una invasione di « sceicchi », dopo il film di Clara Bow nel 1927, intitolato semplicemente *It*, ci furono milioni di ragazze dal « certo non so che ». Ne risultò, bisogna ammetterlo, una costernazione nazionale. Già le ragazzine si erano tagliati i capelli alla maschietta e arrotolate le calze: ora le signorinelle di diciotto e qualcuna anche più anziana, facevano sfoggio di menefreghismo, sottolineando, talvolta anche troppo ad alta voce, il fatto che non importava loro assolutamente nulla di ciò che pensava la gente di loro. « It » divenne sinonimo di « sex appeal » — che allora si abbreviava semplicemente con le iniziali « S.A. » — ma la definizione data dall'inventore del termine, Elinor Glyn, era un po' più complessa; « It » voleva significare magnetismo personale, naturalezza di modi, mancanza di inibizioni. Chi possedeva lo « It » era, in breve, un vero figlio della natura, cui non importava ciò che gli altri pensavano. C'erano anche dei ragazzi « It », certo, ma il termine si adattò più che altro alle ragazze.

Giustamente, Clara Bow era servita di modella alla personalità « It » di Elinor Glyn. Clara era esattamente la stessa sia nello schermo che fuori. Ballava anche quando i piedi erano fermi: una qualche parte del suo corpo era sempre in movimento, magari solamente i suoi grandi occhi. Benchè non bella, Clara era una ragazza che colpiva, dai capelli rossi, un viso a forma di cuore, ed un corpo piuttosto pienotto. Eppure possedeva un magnetismo — talvolta descritto come vitalità animale — che la rendeva il centro di attrazione in qualsiasi circostanza. In verità, a Clara non importava ciò che la gente pensava di lei, non se ne accorgeva; ma la sua calda personalità e la spontanea generosità la resero popolare fra coloro che l'attorniavano. Come era da aspettarsi, ci furono delle compli-

cazioni allo Studio: una volta a Clara e a Pola Negri assegnarono due camerini vicini e la prima suonava la musica jazz per creare la atmosfera necessaria per una scena di hat-cha, mentre la seconda stava esalando l'ultimo respiro con l'aiuto di una triste melodia. Le due interessate interruppero però i rispettivi balli e svenimenti per scambiarsi vivaci invettive, che avrebbero fatto invidia ad uno scaricatore di porto. Alla fine, i rispettivi registi riuscirono a raggiungere un compromesso musicale.

Clara era un vero prodotto dell'Era del Jazz e tipica della propria generazione, fino al punto di cercare una scrittura cinematografica tramite un settimanale di cinema: ma il curioso è che la ottenne; si dice che la fotografia, che le aprì le porte del firmamento di Hollywood, sia stata spedita al settimanale dal padre, Robert Bow, un operaio, la cui famiglia viveva miseramente a Church Street nel quartiere di Brooklyn. La madre di Clara si opponeva alle sue aspirazioni cinematografiche, ma essa morì quando Clara era ancora una ragazzina ed il marito sfruttò le possibilità della figlia al massimo. Avendo vinto il concorso del settimanale, Clara ebbe una parte nel film *Down to the Sea in Ships* che fu prodotto in uno Studio sulla costa Atlantica. Malgrado questa scrittura non avesse conseguenze immediate, il padre riuscì a suscitare l'interesse di un agente, Maxine Alton, per le possibilità artistiche di Clara. L'agente cominciò a cercare ruoli per la cliente e riuscì a trovarle una parte in un paio di film di poco conto. Infine, Ben Schulberg, produttore indipendente, si interessò della rossa di Brooklyn che ormai si avvicinava ai vent'anni e dopo averla veduta in parti secondarie, la invitò a recarsi a Hollywood per un provino. Maxine Alton più tardi descrisse il viaggio attraverso l'America insieme alla futura ragazza « It », priva di inibizioni: Clara arrivò alla Grand Central Station di New York portandosi dietro una sfilacciata valigietta di fibra ed un grammofono portatile da pochi soldi con un solo disco « La danza dei soldatini di legno ». Appena in treno, Clara aprì il fonografo e per tutto il viaggio non si udì altro che quel disco.

Fino ad allora, l'esperienza che Clara aveva avuto con i treni si era limitata alla sotterranea. Volle quindi sapere chi era a capo del treno e quando lo seppe, Clara cominciò a preoccuparsi per lui. « Abbiamo lasciato New York da quattro giorni — diceva — e

quello non ha mai fermato questo maledetto treno abbastanza a lungo per comprarsi un po' di tabacco ». L'affascinò, un po' confusa, l'idea di poter mandare i fiori per telegrafo: « Anche se ti riesce di averli sul filo — chiedeva — come puoi mantenerli freschi? ». Prima della fine del viaggio, i capelli stopposi e rossi di Clara erano degli stecchi, i vestiti da pochi soldi sembravano stracci e « La danza dei soldatini di legno » era pieno di stridori che accapponavano la pelle, ma lei si era acquistata la simpatia di tutti i passeggeri: non si poteva davvero negare il suo magnetismo. Quando Ben Schulberg la vide, non fu altrettanto sicuro di quel magnetismo, ma la diresse in un paio di scene scoprendo che poteva farla ridere e piangere ad un semplice comando. Più tardi, Schulberg rientrò alla Famous Players — come si ricorderà, egli era stato il nostro primo capo ufficio pubblicità — in qualità di direttore degli Studios, portandosi dietro Clara Bow.

Ancora prima di *It*, Clara era già una stella, ma con quel film si iniziò un'era e penso che valga la pena di ricordare per intero la trama del film. Questo inizia nell'ufficio di un grande magazzino; qui un tipo lungo ed allampanato di « comico alla buona » sta leggendo ad alta voce sul settimanale « Cosmopolitan » l'articolo scritto da Elinor Glyn sull'« It » ad un giovane di bell'aspetto che ha avuto l'incarico dal padre, proprietario del magazzino, di occuparsi dell'andamento dell'azienda durante la sua assenza. Il tipo comico spiega che con l'« It » gli uomini possono affascinare le donne e viceversa e che l'individuo provvisto di « It » è senza inibizioni, nè gli interessa l'impressione che egli suscita nel prossimo. Dopo aver prestato ben poca attenzione al suo interlocutore, il nostro eroe inizia un'ispezione al magazzino, seguito dal bel tipo che ha ancora in mano il settimanale e cerca ostentatamente qualcuno che sia in possesso dell'« It ». Alla fine, essi giungono vicino a dove lavora Clara nel reparto biancheria femminile. Clara porta i capelli con la frangetta e divisi ai lati del viso come due scimitarre giù fino alle guancie, mettendo così in risalto la forma a cuore del suo viso. Mentre attende i clienti, la ragazza continuamente balla o si agita; durante l'intero film, in verità, non c'è mai un momento di sosta a questa sua agitazione.

Tutte le commesse del magazzino sono affascinate dal figlio del padrone e commenti di moda in quell'epoca si leggono in fretta sullo

schermo: « Guarda, arriva il fascinoso » dice una e l'altra mormora: « Mamma mia, che visione! ». Clara Clara apostrofa una delle colleghe con: « Se non la finisci, ti riduco come una giarrettiera smessa ». L'eroe della storia non si accorge di Clara ma il tipo comico, naturalmente, vede in lei proprio la ragazza « It » che cercava. Clara, per caso, sente che il nostro eroe quella sera pranzerà al Ritz e, quando il « tipo comico » le propone di accompagnarla a casa, essa accetta purchè si adoperi la sua macchina, l'autobus a due piani. I cappelli a vaso da fiori, le gonne corte, le calze arrotolate e le giarrettiere multicolori sono messe molto in evidenza. Sulle scale della casuccia dove abita, Clara accetta l'invito a pranzo del comico purchè vadano al Ritz. Questi, benchè sorpreso, accetta. Nell'appartamento che essa divide con un'amica ammalata ed il figlio di questa, Clara si agita felice; dopo aver usato con dovizia ago e forbici, l'amica ha trasformato il vestitino di Clara in un abito da sera e l'effetto viene completato da un mazzetto di fiori artificiali.

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCOLI. Copyright by Adolph Zukor,* 1953. *Ediz. originale: G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno XVII, n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno XVIII, nn.* 2, 3, 5, 7, 8 *e* 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957), *e anno XIX, nn.* 1, 3, 4, 6, 7, 9 *e* 10-11 (*gennaio, marzo, aprile, giugno, luglio, settembre e ottobre-novembre* 1958).

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XIX (1958)

a cura di ALBERTO CALDANA

Indice per materie

Editoriali

Bibliografie

Cinema italiano

Cinema e pubblico

Cinema per ragazzi

Documentario, foto e televisione

Documenti

Economia e produzione

Estetica e teoria

Film

Filmografie

Interviste e inchieste

Lettere

Libri

Memorie e diari

Mostre e manifestazioni varie

LA XIX MOSTRA DI VENEZIA

Notizie

Numeri speciali

Problemi e opinioni

Recitazione e attori

Regia e registi

Rubriche

Circoli del cinema

Documentario

Formato ridotto

Teatro

Televisione

Storia, attualità, costume

Teatro e narrativa

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

(* = documentario o cortometraggio; ** = film a formato ridotto)

Indice dei registi